

# رحلة البيان

• عبدالله خلف

بدأت رحلتي مع مجلة «البيان» من عددها الأول إبريل ١٩٦٦، وقبلها بعامين مع الرابطة، وعندما أتحدث عن هذه الرحلة فإنني أعيد ذكرى أهم سنوات العمر مع أساتذة وزملاء، مع القلم، مع الكتب، مع أهم مرجع أدبي نهضتنا الأدبية في الكويت «البيان». استقطبت الرابطة لمجلتها عباقرة الفكر والأدب في العالم العربي، في هذه الحقبة الزمنية... أوائل الستينيات إلى التسعين، حيث برزت الكويت واحة من واحات الفكر والثقافة والأدب في عالمنا العربي، وأمنت جميع الأقلام، فكتبت بحرية تامة، وصارت البلاد ملاذاً للتفكير الحر، وشهدت حرية للقراءة، فكل التوجهات الفكرية كانت تجد لها ما تقرأ بحرية... بهذا الجو الحر وطريقه الآمن استكتبت «البيان» نجومًا في سماء الفكر العربي من الخليج العربي إلى أقصى بلاد المغرب العربي... وكما ورد في العدد الأول من «البيان» في كلمة هيئة التحرير:

«إنها مجلة رابطة الأدباء التي تتمثل من خلالها نهضتنا الأدبية في الكويت، وتضطلع بمسؤوليات مرهقة حساسية والأهمية تميزها عن غيرها من المجلات المحلية، فهي مطالبة بحمل مشعل بناء المواجهة الفكرية، وإحياء وإثراء الضمير التراثي لكوئتنا الفنية للإسهام في الحركة الأدبية والفكرية العربية العامة... و«البيان» ميدان فسيح يفتح صدره لصفاء لكل عقائد الأقلام والأفكار المستنيرة.

هكذا سرنا مع رحلة «البيان»، وكانت سنتها الأولى هي السنة التي افتتحت بها جامعة الكويت، حيث اتسعت بها نطاقات الفكر والثقافة والأدب والعلوم في البلاد، واستقبلت البيان أقلام الأساتذة والطلبة معاً، في هذه السنة تفرغت للدراسة في الجامعة، قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية، وسعدت بصحبة زملاء مبدعين مميزين، استمرت صحبتنا إلى هذا اليوم بحمد الله ولازلنا نلتقي كل يوم في الرابطة وسط حلقات الأنشطة الأسبوعية والتواجد اليومي. بدأت رحلتنا حول الكلمة مع بدايات الفرص الذهبية لجمع المال في البلاد، فرص أتاحت للجميع، حتى الأمي الذي لم ينل من دنياه علماً ولا ثقافة، فانتهاز فرصة الثراء والغنى، وانشغلنا نحن بالكلمة، وانشغل غيرنا بالتجارة وجمع المال، وقد يسخر منا البعض ونحن نتحدث عن ذلك...



في الجامعة كنا بين أساتذة علماء وفي الرابطة بين أساتذة رواد تعلمنا منهم الكثير عبدالرزاق البصير، أحمد السقاف، عبدالله زكريا الأنصاري، أحمد العدواني، عبدالله حسين، خالد سعود، علي السبتي، يعقوب الرشيد، فاضل خلف، د. عبدالله العتيبي، عبدالله سنان، فهد الدويري، عبدالله الحاتم، عبدالمحسن الرشيد.

أما زملاء الجامعة، وزملاء الرابطة فهم: أ. د. سليمان الشطي، د. خليفة الوقيان، د. خالد عبدالكريم، د. يحيى أحمد، أ. علي الراشد... ومن الطالبات الأول د. سهام الفريح، ود. كافية رمضان ولحققتا أيضا بركب الرابطة ومجلتها، وسعدنا بخبرة المدرسين كالاستاذ عبدالسلام هارون، ود. الشيخ محمد المدني ود. عبدالعزيز مطر، ود. أحمد الغندور، ود. شاكر مصطفى، ود. محمد العشماوي، ود. محمد حسن عبدالله، ود. إبراهيم عبدالرحمن، ود. محمد هندوي.

انتهت سنوات الدراسة في الجامعة وكنت متفرغا فيها من عملي في الاذاعة، واستلم مكاني في هذه الفترة الزميل الشاعر والأديب فاروق شوشة، وتعددت عطاءاته في الاذاعة وفي الصحافة ومجلتي «العربي» و«البيان» ولا أنسى وأنا استعرض هذه الرحلة مؤسس القسم الأدبي في الاذاعة الاستاذ الأديب عبدالله عبد الرحمن الرومي واستقطبنا معا للاذاعة خيرة الكتاب العرب ليتحدثوا بأصواتهم، منهم د. طه حسين والاساتذة د. عباس محمود العقاد، وتوفيق الحكيم، ميخائيل نعيمة، د. بنت الشاطي، ومحمود حسن اسماعيل وعزيز أباظة، ومحمد مهدي الجواهري، والدكتور عبدالرحمن اليزار، والاستاذ إبراهيم العريض، والعلامة حمد الجاسر، واستقطبنا الكثير منهم للكتابة في «البيان» وكذلك الكثير من أساتذة جامعة الكويت.

رحلة «البيان» نشطنا فيها حيناً وفترنا حيناً، وامتزجت فيها الأقلام من سائر الوطن العربي، وكانت مدرسة لانطلاقات كثير من الشعراء في الكويت والخليج العربي، ورغم تغير الظروف والأحوال وانشغال الكتاب بصروف الدنيا إلا أن «البيان» استمرت بنشاط الأخوان ومؤازرة الكتاب الأشقاء من خارج الكويت، وسارت دون انقطاع حوالي ثلاثين عاما، حتى جاءنا «الاجتياح» من الأشقاء، ليحدث جرحا غائرا في الجسد وفي النفوس، نعم من الأشقاء الذين وهبناهم الحب والمودة، وعلقنا عليهم الآمال لحمايتنا والذود عنا أمام كل مكروه والدفاع عن الأمة العربية، ولا نقول إنه من كل أشقائنا في العراق بل من نظام وجيش جرار أوقف الزمن في بلادنا، فتوقف الفكر، غُطلت المدارس والجامعة والمعاهد العلمية والكليات لتكون ثكنات عسكرية، ومعاقل لكل معترض على هذا الغزو ومقاوم له، وصار القتل وإباحة الدماء والاعتداءات أمرا شائعا، ونقل الكثير كأسرى ورهائن من المدنيين، ولم يكن بيننا وبين العراق أي خصومه أو عداة وفجأة قلب النظام العراقي علينا ظهر المجن..

وعندما قلت توقف الزمن، فإني عنيت ذلك جيدا، فبعد أن كانت البلاد واحة للعطاء الفكري المتعدد وقف كل شيء، توقف العلم وتعطلت الدراسة، وقفت المطابع وكان آخر الإصدارات الصحفية هو يوم ٢٠٠٨/٨/١٩٩٠، ومجلة العربي والبيان ومعظم المجلات الشهرية توقفت عند ذلك الشهر.



المكتبات نهبت ودمرت ونقل بعضها إلى العراق، ثم حملت المطابع عدا واحدة كانت تصدر جريدة «النداء» لتمجد بطاغية العراق وتتحدث عن انجازاته، ليس الكويت بل حتى العراق توقف فيها كل شيء، تعطلت الحرية وغاب الرأي ولا تسمع نشيدا لبغداد ولا ذكرا للعراق، كل الأناشيد سخرت لشخص واحد وكل الأعلام لنظامه، وحتى الأدب والشعر هُجِّن ليكون بوقا للنظام وسيده، فهجّر الأدباء العراق ومعظم المفكرين وأصحاب الاختصاصات العلمية الرفيعة.

توقفت «البيان» مع ما توقف من الإصدارات وعادت بعد ثلاث سنوات، بعد أن فقدت كل أساسيات الكتابة من ملفات وأوراق، وفقدت مكتبة الرابطة، وأكثر ذلك فقد جرحت النفوس وتعثرت الأقلام ولم تعد إلى ما كانت عليه.

نقل الدكتور محمد حسن عبدالله في كتابه الكويت والتنمية الثقافية (سلسلة عالم الفكر ١٥٣) صورة واضحة لتوقف شعلة الفكر التي كانت تضيء ساحة واسعة من الوطن العربي، وأورد كثيراً من الأدلة والاستشهادات منها مقولة الاستاذ محمود شاكر: «إن هذه المحنة سيمتد تأثيرها على الثقافة إلى عشرات السنين، بشكل خارج عن المنطق والعقل، والمسألة تجاوزت حدود الثقافة والمثقفين إلى ما هو أعم من ذلك وأشمل فالوضع الموجود الآن يدل على أن رجلا واحدا استطاع أن يستغل حالات الجهل وعدم الوعي، المتفشية في الأمم النامية للسيطرة على العقول، بحيث يوجهها في بلده التوجيه الذي يريد دون نظر إلى مصالح هذه الأمة» الأهرام ١٤/٩/١٩٩٠م.

هذا ما أصاب معظم الطاقات الفكرية في البلاد، ومنا من هجر الساحة الثقافية وآخرون امتنعوا فترة وكان إعاقة فكرية قد أصابتهم لأسباب نفسية عميقة، لذا أدعو الأخوة الذين كانوا يشاركون في معظم صفحات «البيان» أن يتجاوزوا هذه المحنة، قد يكون أثرها لسنوات طويلة كما قال الاستاذ محمود شاكر، ولكننا نحمل كدأب شعبنا الذي شيد دولة على أرض جرداء لأماء فيها ولا حياة، واستطاع أن يتجاوز كل الصعاب ويندفع رغم كل الأهوال ولابد أن تعود النفوس إلى ما كانت عليه وتنسى جراحاتها.

سنعيد الحب ونعيد الابتسامة للأقلام، للكتابة، ولا نقيم بيننا وبين أحد حاجز العزلة والعداء... لتعود «البيان» إلى ازدهارها وقوتها ولتنتشر رسالة حب، وينشد فيها الشعراء قصائد الحب وأناشيد السلام.



# جمالية المكان

## في القصيدة الكلاسيكية (العباسية)

• د. سهام الفريح

المكان: هو الموضع والجمع أمكنة، وأماكن، والمكان: اسم مشتق من الكون مصدر كان يكون كونا وكينونة. وللإنسان علاقة وثيقة بالمكان، وقد يتفاعل معه تفاعلا إنسانيا، ويكون هذا التفاعل أكثر وضوحا عند الإنسان الشاعر حيث ترك لنا الشعراء تراثا شعريا ضخما يتحدث في مناحي الحياة عامة، وعن المكان خاصة.

وجمالية المكان في القصيدة الكلاسيكية تختلف باختلاف الشعراء، وذلك لأنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بحالة الشاعر النفسية، وبموقفه من المكان الذي وصفه في قصيدته، وقد يختلف الشاعر في وصفه للمكان الواحد فمرة نراه يكتف الصور الجمالية في وصفه للمكان، ومرة أخرى نجده في وصفه لنفس المكان يخلو من كل صور الجمال والانبهار، وذلك لتبدل شعوره وموقفه من هذا المكان، وقد يكون تبدل الشعور عند الشاعر لأسباب ذاتية، وقد يكون لأسباب عامة، ويظهر هذا الأمر جليا في وصف المدن، فابن الرومي عاش في بغداد، ولم يتنقل كثيرا في الأمصار، ما عدا زيارته القصيرة إلى سامراء، ثم سرعان ما عاد إلى بغداد التي يقول فيها: بلد صحبت به الشبيبة والصبا

ولبست ثوب العز وهو جديد (١)  
فإذا تمثل في الضمير رأيته  
وعليه أغصان الشباب تميد



بالصعود إليه يقول: ليس بعد الأسطيل(4)، وليس هذا فحسب، بل الإهمال الذي لقيه من أبي حامي الاسفرائيني بعد أن نظم قصيدته العينية مادحاً له، وكان الأشد وقعاً على نفسه هو ما روى من أن الشريف الرضي (المرتضى) أمر بسحبه من رجليه بعد رده عندما طعن الشريف بشعر المتنبي، فقال المعري حينها مدافعاً عن صاحبه: لو لم يكن له إلا قوله:

**لك يا منازل في القلوب منازل**

**أقفرت أنت وهن منك أوائل**  
لكفاه(5) وهو يشير بهذا إلى المتنبي:

**وإذا أتتك مذمتي من ناقص**

**فهي الشهادة لي بأني كامل**  
وقالوا إن هذه الإهانة هي السبب في أن يهجر أبو العلاء بغداد(6) وقال آخرون إنها من جملة الأسباب التي استعجلت هجره بغداد(7) وكذلك الفقر والحاجة، ونحن في استعراض هذه المواقف لا نسعى إلى رصد الأسباب التي دعت أبا العلاء إلى هجر بغداد بقدر ما أردنا الكشف عن ارتباط المكان عند أبي العلاء بحالته النفسية خلال إقامته فيه، وما صدر عنه من شعر جاء معبراً عن هذه الحالة.

فبعد خروجه من بغداد ظل يمني النفس بالرجوع إليها زمناً طويلاً حتى بعد اعتزاله ولزومه محبسه منها قوله(8):

**سلام هو الإسلام عم دياركم**

**ففاض على السني والمتشيع**

**كشمس الضحى أولاه في النور عندكم**

**وأخراه نار في فؤادي وأضلعي**

وقوله(9):

**وردنا ماء دجلة خير ماء**

**وزرنا أشرف الشجر النخيل**

فقد تغري الشاعر مظاهر الاجلال والاكرام من الناس الذين نزل بديارهم، فترتبط جمالية المكان بما يناله من هذا الجاه والحفاوة والتكريم، والبحثري وصف العديد من المدن بمثل هذا الوصف كمرو والبصرة وسامراء، ونصيبين، وبصرى، ويافا، ودمشق، وبירות، ومكة، والموصل، وذلك لما يناله من حفاوة وتكريم من أهل هذه المدن وأمرائها، وقد عبر عنه بقوله: (2)

**وكنتم متى تحطط عجال ركائبني**

**إلى أرض لا يحجب علي أميرها**  
وقوله أيضاً: (3)

**وأحب أفاق البلاد إلى الفتى**

**أرض ينال بها كريم المطلب**  
فقد كان البحثري صادقاً في قوله يعبر عن ارتباط ذاتي بالمكان يعكس شعوره الذي يتكون تجاه المكان نتيجة ما يناله من جاه ومال وإكرام، وكما كان أبو تمام مؤرخاً لبعض معارك المعتصم، كان البحثري مؤرخاً لبعض المدن التي بناها المتوكل كالمتوكية التي بناها في سنة 245هـ، وهجرها الناس بعد مقتله فأسرع إليها الخراب، لكن البحثري أرخ لها بنظمه بعض القصائد التي يصف فيها جمال هذه المدينة وطيب ترابها ونقاء هوائها وفخامة مبانيها.

والمعري كان قد قدم بغداد وهو في مقتبل العمر، تعتلج في نفسه الأمالي للتملي من نعيم الحياة في الحاضرة العباسية (بغداد) لكنه وهو في غمرة ابتهاجه بحاضرة الدنيا ونعيمها، وفي قمة طموحه للاعتراف من هذا النعيم بجاه أو سلطان، إذا به يواجه الهوان والذل من مواقف مختلفة، منها ما سمعه من علي بن عيسى الربيعي حين هم



وزلنا بالغليل وما اشتفينا

وغاية كل شيء أن يزولا  
وقوله (10):

يا عارضا لاح تحدوه بوارقه

للكرخ حييت من غيث ونجيتا

لنا ببغداد من نهوى تحيته

فإن تحملتها عنا فحييتا

أجمع غرائب أزهار تمر بها

من مشئم وعراقي إذا جيتا

وقد دفعه شوقه وحنينه إلى بغداد ذم

الشام موطنه وموطن رافة الوالدة، وحنو

الأقارب: (11)

أودعكم يا أهل بغداد والحشى

على زفرات ما يزين من اللذغ

وداع ضني لم يستقل وإنما

تحامل من بعد العثار على ضلع

فبئس البديل الشام منكم وأهله

على أنهم قومي وبينهم ربعي

ألا زودوني شربة ولو أنني

قدرت إذن أفنيت دجلة بالجرع

وأني لنا من ماء دجلة نغبة

على الخمس من بعد المغاور والربع

فالصور الجمالية التي رسمها أبو

العلاء للمكان (بغداد) ارتبطت ارتباطا

وثيقا بذاته وبشعوره النفسي، وليس

لجمال المكان دخل فيما قال: فالشام لا

تقل رونقا وبهاء في جمال طبيعتها عن

بغداد، لكنه في بغداد فارق الجاه

والشرف والمتعة، ومخالطة أهل العلم

التي كانت أحد مآربه في الإقامة ببغداد.

والبحثري أيضا وصف سوء مقامه

في سوريا عامة، ومنبج خاصة غير مرة

حيث لم يكن يطيل الإقامة في موطنه هذا

بسبب ما يلقي من عنت الحساد:

بأبي أنت لا تسلني بحال

في دخيل الأحشاء منها وجيب

أنا بالشام موطن غير أني

بعد عهد العراق فيها غريب

والمتنبي وصف المكان وكان مجيدا

في وصفه إلا أنه يختلف في موقفه عن

البحثري وأبي العلاء فقد امتزج الشعور

العام بالشعور الخاص، وامتزجت

الذات الخاصة بالذات العربية عند

المتنبي.

وكانت مظاهر الطبيعة إحدى الأدوات

التي اتخذها للتعبير عن ذاته وتقلبات

مشاعره، ومن الأماكن التي برزت فيها

الطبيعة الغناء في وصفه هي بحيرة

طبرية، وشعب بوان (12).

والمتنبي تجول في الأرض كثيرا

وصادف الكثير في تنقلاته لعدم شعوره

بالاستقرار في موضع معين، فبعد أن

ترك المتنبي كافورا غاضبا، تجول قليلا

في الأرض حتى التقى ابن العميد، وإذا به

رجل، بصير بالأدب مسهم بالشعر، مع

رغبته الشديدة في استضافة المتنبي،

فكان رده على ابن العميد: مالي والديلم!

ولكن ابن العميد الذي كان يهمله إرضاء

عضد الدولة، قال له: عضد الدولة أفضل

مني، ويصلك بأضعاف ما وصلتك به،

فكان رد المتنبي يوضح جانبا مهما في

شخصيته يؤكد عدم شعوره بالاستقرار،

الذي ظهر واضحا في تمثيله للمكان في

شعره فقد قال: إنني ملقى - بفتح اللام

وتشديد القاف - من هؤلاء الملوك، أقصد

الواحد بعد الواحد، وأملهم شيئا يبقى

ببقاء النيرين، ويعطوني عرضا فانيا،

ولي ضجرات واختبارات فيعوقوني عن

مرادي، فأحتاج إلى مفارقتهم على أقبح

الوجوه، ص.

فكان أن كتب ابن العميد إلى عضد

الدولة بهذا الأمر فكان رده يحتوي على



لها ثمر تشير إليك منها  
بأشربة وقفن بلا أواني  
والشاعر لم يستطع أن يخفي انبهاره  
بهذا الجمال حتى ظهر واضحا فيما  
يرسمه من صور تمتزج فيها الحركة  
بالصوت واللون والموسيقى في قوله  
وأمواء تصل بها حصاها

صليل الحلى في أيدي الغواني  
فهي صورة مركبة صاغها الشاعر،  
وتكونت في ذهنه لدى سماعه ارتطام  
الماء في الحصى فكان له صوت كصوت  
الحلى في أيدي الحسان، لكن هذا  
التصوير الخارجي للمكان لم يخرج عن  
ذات المتنبي، ولم يصدر إلا لخدمة  
طموحاته في الحياة.

لكن المتنبي لم يذهب بعيدا عن ذاته  
العربية، وانتمائه الراسخ وهو ينعم في  
ظلال هذا المكان كان الوجود العربي  
مسيطرًا على مشاعره، فتذكر دمشق  
العربية، وهو في سيره بين جنبات هذا  
الشعب على يلقى الإنسان العربي الذي  
يدعوه للضيافة والإقامة، يظهر ذلك جليا  
في اشارته إلى النار الموقودة رمزا للكرم  
والضيافة من سمات العرب لكي يهتدي  
إليها الضيوف، ولتعلقه بهذه الذات فإنه  
يتنسم ريح تلك النار التي لا يكون خانقا  
كعادته، وإنما له ريح ندية طيبة كريخ  
العود (البخور)

ولو كانت دمشق ثني عناني  
لبيق الثرد صيبي الجفان  
يلنجوجي ما رفعت لضياف  
به النيران ندي الدخان  
تحل به على قلب شجاع  
وترحل منه على قلب جبان  
منازل لم يزل منها خيال  
يشيعني إلى النو بنذجان (١٣)

إعطاء الحرية المطلقة للمتنبي في رغبة  
الإقامة أو الرحيل إن حضر إليه.  
فكان هذا المكان (شعب بوان) بداية  
تعرفه على هذه الطبيعة التي لم ير مثlarla  
في البلاد التي مر بها.  
يطالعا في قوله: الديوان ج 4 ص 25١.

مغاني الشعب طيبا في المغاني  
بمنزلة الربيع من الزمان  
فكانت هذه البداية التي يعلن فيها  
تعرفه على هذا المكان الذي لم ير مثله من  
قبل في البلاد التي مر بها، فجمال المكان  
الأخاذ لم يأخذه بعيدا عن ذاته العربية،  
التي أبقته متنبها إلى أنه جمال غير  
عربي، لذا يعلن مباشرة:

ولكن الفتى العربي فيها  
غريب الوجه واليد واللسان  
ملاعب جنة لو سار فيها  
سليمان لسار بترجمان  
لكنه يعود ثانية ليقول بأن هذا المكان  
لم يسحره بجماله وحده، وإنما سحر  
الخيال إلى حد الرهبة من صمتها مأخوذة  
بهذا الجمال بلا حراك:  
طبعت فرساننا والخيال حتى

خشيت - وإن كرم - من الحران  
ويلتفت إلى جوانب تفصيلية في هذا  
المكان تزيد من بهائه ورونقه فينقل تلك  
الصور الزاهية بأسلوبه الفني المتميز  
منها وصفه لنور الشمس الذي انعكس  
على حبات الندى فكانت كاللآلي اللامعة  
في أعناق الخيل:

غدونا تنفض الأغصان فيه  
على أعرافها مثل الجمان  
وإن الثمر تحول في هذا المكان إلى  
أشربة قائمة بذاتها لشدة نضجه حتى  
بدت ثماره وكأنها بغير غلاف لرقه  
قشرها



شهد، وطورا يقول الناس: ذيفان  
يا ليت شعري وليت غير مجدية  
إلا استراحة قلب وهو أسوان  
لأي أمر مراد بالفتى جمعت  
تلك الفنون فضمتهن أفتان  
تجاورت في غصون لسن من شجر  
لكن غصون لها وصل وهجران (١٥)  
فقد اعتمد التشخيص (١٦) وجعل  
الأغصان والكثبان هي التي تمنحه  
الوجد والشوق وقد ارتبط وصف  
الطبيعة بوصف المرأة، فتقترن الطبيعة  
بالمرأة، والمرأة بالطبيعة حتى لا يمكننا  
الفصل بينهما، ولا ندري أيهما جاء  
معتمدا على الآخر عند الشاعر في نقل  
تشبيهاته وصوره الفنية.

وكما ذكرنا فإن جمالية المكان عند ابن  
الرومي ترتبط بجوانب ذاتية منها  
علاقته بالمرأة - كما مر بنا - ومرة أخرى  
ترتبط بالشباب الذي تجاوزه وهو في  
مقتبل العمر، وظل يتحسر عليه طوال  
عمره، وقد ظهر هذا الأمر أيضا واضحا  
في شعره:

يُذكرني الشبابَ رياضُ حزن  
ترنم بينهما زرق الذباب  
إذا شمس الأصائل عارضتها  
وقد كربت توارى بالحجاب  
وألقت جنح مغربها شعاعا  
مريضا مثل ألحاظ الكعاب  
يذكرني الشباب سرة نهي  
نمير الماء مطرد الحباب  
قرته مزنة بكر واضح  
ترقرقه الصبا مثل السراب  
على حصباء في أرض هجان  
كأن ترابها ذفر الملاب  
له حُبُّك إذا اطردت عليه  
قرأت بها سطورا في كتاب

فدمشق رمز الوجود العربي في  
شعور المتنبي وهي لم تفارقه بل مازالت  
تخايله وهو داخل العالم الفارسي.  
وقد تكون جمالية المكان في القصيدة  
العربية صادرة من رغبة الشاعر المطلقة  
في فن الوصف عامة، وقد تتضح هذه  
الخاصية بوضوح عند شاعرين يلتقيان  
في إغرامها بفن الوصف عامة، ووصف  
الأماكن (القصور، البساتين، البرك)  
خاصة لكنهما يختلفان في جوانب عديدة  
وهما ابن الرومي والبحري.  
كان ابن الرومي شاعرا غلبته الطيرة  
وسيطر على نفسه التشاؤم حتى ظهر  
هذا الأمر جليا واضحا في شعره، فكان  
شعره مرآة تعكس ذاته وما مر في حياته  
من أحداث ومواقف.

لكن هذه الذات الشقية المضطربة  
كانت نقية في تلمس جمال المكان  
والطبيعة خاصة بمظاهرها المختلفة،  
وليس هذا فحسب بل كان عاشقا لهذه  
الطبيعة التي يجدها ملاذًا يلوذ به عندما  
يكتنفه الضيق والضجر بالحياة  
وبالناس من حوله، نتيجة لحالة الشقاء  
والبؤس التي صاحبته طوال حياته، فهو  
يتجه إلى الطبيعة مناجيا عاشقا، وكأنها  
كائن حي يبادلها الشعور، لذا نجده  
يمنحها حواسا تجعلها مدركة كقوله:  
(١٤)

أحنت لك الوجد أغصان  
وكثبان  
فيهن نوعان تفاح ورمال  
وفوق ذينك أعنان مهدلة  
سود لهن من الظلماء ألوان  
ثمار صدق إذا عاينت ظاهرها  
لكن حين تبلو الطعم خطبان  
بل حلوة مرة طورا يقال لها:



وقيل إنه لم يتوقف في وصفه عند  
القصور الثابتة فقط، وإنما وصف  
القصور المتحركة متتبعا لهذه المظاهر  
الحضارية، وما يهتم به خلفاء العصر،  
ومنهم المتوكل الذي قد بنى واحدا من  
هذه القصور العائمة الذي أطلق عليه  
اسم (الزو).

وكان هذا القصر يتربع على صفحة  
ماء دجلة، فكان لهذا القصر نصيب  
متميز ضمن فن الوصف عند البحري  
وقد جاء وصفه لجمالية هذا المكان ضمن  
قصيدة المدح للخليفة المتوكل كعادته في  
مدائحه للخلفاء (19)

أبى يومنا بالزو إلا تحسنا  
لنا بسماع طيب ومدام  
غنينا على قصر يسير بفتية  
قعود على أرجائه وقيام  
تظل البزاة البيض تخطف حولنا  
جآجي طير في السماء سوام  
تحدّر بالدراج من كل شاهر  
مخضبة أظفارهن دوام  
فلم أر كالفاتول يحمل ماؤه

تدفق بحر بالسماحة طام  
ولا جبلا كالزو يوقف تارة  
وينقاد إذا ما قدته بزمام  
وإن كان البحري يختلف في وصف  
المكان عن ابن الرومي إلا أن أشعاره في  
هذا الجانب تعبر أيضا عن حالة نفسية  
يعيشها هذا الشاعر وهي ليست حالة  
البؤس والضجر، وإنما لحظات الأنس  
واللهو والطرب، حتى دفعته تلك  
اللحظات إلى أن يزدري بأمّاكن أخرى  
كقوله في وصف هذا القصر في مدحه  
للمعتز (20)

تعجبت من فرعون إذ ظن أنه  
إله لأن النيل من تحته يجري

تذكرني الشباب صبا بليلاً  
رئيس المس لا غبة الركب  
أتت من بعد ما انسحبت مليا  
على زهر الربا كل انسحاب  
وقد عبقت بها ريا الخزامى  
كريا المسك ضووع بانتهاج  
يذكرني الشباب وميض برق  
وسجع حمامة، وحنين ناب  
فيا أسفا، ويا جزعا عليه  
ويا حزنا إلى يوم الحساب!  
أفجع بالشباب ولا أعزى؟  
لقد غفل المعزى عن مصابي (١٧)

فكان التشخيص والتجسيم  
والاستعارة والمقابلة وسيلته اللغوية  
للتعبير عما يعتلج في نفسه من معاناة  
وضجر، لكن الصورة التي رسمها  
للمكان كانت مشرقة ومضيئة لأنه  
رسمها (بشغف متوهج لم ينس ثمراته  
وثمراتها، بل خلع من شبابه عليها،  
وخلع من شبابه عليه، ومزج بينهما  
مزجا لا تخاله يكون إلا في مهجة واحدة،  
وجسد واحد) (18).

لذا فإن ما يميز ابن الرومي في  
تصوير جمالية المكان هو أنه يصفه بما  
يصل به إلى أعماقه، الذي يظهر احساس  
ابن الرومي به، وقد تسنى له ذلك لأنه  
شاعر مفتون بالجمال، وبجمال الطبيعة  
خاصة، فهي تمتلكه، وتسيطر على  
جميع حواسه، لذا فإن ابن الرومي  
يصف المكان الجميل، ويخلع عليه الحياة  
والاحساس، حتى يجعله نابضا حيا.  
والبحري لديه الرغبة المطلقة بفن  
الوصف عامة. كما بينا. وكان أبرز  
شعراء المشرق في وصف مظاهر  
الحضارة، وكل ما يتصل بها، ومن هذه  
المظاهر التي تميز بوصفها هي القصور،



ولو شاهد الدنيا وجامع ملكها

لقل لديه ما يكثر من مصر

ولو بصرت عيناه بالزو لأزدي

حقير الذي نالت يده من الأمر

إذا لرأى قصرا على ظهر لجة

يروح ويغدو فوق أمواجه يجري

وجعل دجلة تشعر بالغيرة من بركة

المتوكل في قوله :

فما بال دجلة كالغیری تنافسها

في الحسن طورا وأطوارا تباهيها

فقد شخص دجلة وجعلها (غیری) من

بركة المتوكل، وتتداعى الصور الجميلة

في وصف هذه الأماكن، حتى أجاد فيه

ينتقى له الألفاظ ذات الوقع والتأثير لكي

تأتي منسجمة ومتناغمة مع مظاهر

وجوانب عديدة في هذه الأماكن من مياه

وأطيار وأزهار بحركتها وألوانها

وأصواتها ضمن مكونات هذه الألفاظ،

لذا تأتي ألفاظه معبرة أصدق تعبير عن

معانيها، وكان هذا الوصف المقدمات

لقصائده المدحية التي ينتقيها انتقاء

يتناسب مع مكانة الممدوحين كالمتوكل

والمعتز اللذين نال عندهما حظوة كبيرة،

لذا حفل وصف البحثري بتصوير

مشاهد ومناظر لم يقدر لغيره من

الشعراء أن ينعم بارتياحها، فوصفه

يقوم على المشاهدة المباشرة والمعايشة

لأدق التفاصيل.

وقد لا نلمح فيما مر من وصفه

لجمالية المكان في قصائده السابقة ما

يكشف عن ذات الشاعر، فهو وصف

للمشهد الخارجي دون أن يتحقق التوحد

بين ذات الشاعر وبين المكان في وصفه

لكن يتضح هذا الجانب ويظهر جليا في

وصفه لأيوان كسرى، حين انطلق

البحثري من هذا المكان تحديدا إلى أماكن

إنسانية رحبة جعلته يتعدى حدود  
الجنس والدين، ويعلن في وقفته أمام  
أيوان كسرى عن الأسى والحزن منذ  
المشهد الأول في وصف هذا المكان :

صنت نفسي عما يدنس نفسي

وترفعت عن جدا كل جبس

وتماسكت حين زعزعني الدهـ

ر التماسا منه لتعسي ونكسي

بلغ من صباة العيش عندي

طففتها الأيام تطفيف بخس

حتى يقول :

واشترائي العراق خطة غبن

بعد بيعي الشام بيعة وكس

وقد دابني بنو ابن عمي

بعد لين من جانبيه وأنس

حضرت رحلي الهوم فوجهـ

ت إلى (أبيض المدائن) عنسي

تسلى عن الحظوظ، وآسى

لمحل من (آل ساسان) درس

أذكر تنبيههم الخطوب التوالي،

ولقد تذكر الخطوب وتنسي

وهم حافظون في ظل عال

مشرف يحسر العيون ويخسي

مغلق بابه على «جبل القبـ

ق» إلى دارتي «خلاط» و «مكس»

حل لم تكن كأطلال «سعدى»

في قفار من البسابس ملس

ومساع، لولا المحاباة مني،

لم تطقها مسعاة «عنس» و «عبس»

نقل الدهر عهدهن عن الجـ

دة حتى رجعن أنضاء لبس

فكأن «الجرمان» من عدم الآنـ

س وإخلاله بنية رمس

لو تراه علمت أن الليالي

جعلت فيه مأتما بعد عرس

وهو ينبيك عن عجائب قوم

**موقوفات على الصباة حبس**  
**ذاك عندي وليست الدار داري**  
 باقتراب منها ولا الجنس جنسي (٢١)  
 إن اختيار البحري لقافية السين  
 تعبير عن الحزن لأنها قافية حزينة كما  
 استخدمها بعض الشعراء لهذا الغرض،  
 وقد عدها النقاد من القصائد الفريدة في  
 فن الوصف، وهو وصف لمكان لم يكن  
 متصلاً بشخصية ممدوح، أو متصلاً  
 بحالة انس وحالة حزن آنية مر بها  
 البحري، فهذه القصيدة تبرز الحالة  
 الشعورية للشاعر، وانفعالاته الدفينة  
 التي أخرجها هذا الأثر (إيران كسرى)  
 من كوامن النفس، فجعلته يحاور الماضي  
 ليصطدم بالواقع الذي يعيشه بعد أن فقد  
 النعيم والترف بعد مقتل المتوكل.

فتأسيساً على ما سبق يمكننا القول  
 إن جمالية المكان عند هؤلاء الشعراء  
 تتحول من معطياتها الحسية إلى أبعاد  
 معنوية، يكونها المنعكس النفسي للشاعر  
 نتيجة ما يصادفه من أحوال خلال اقامته  
 في المكان، لذا يكون الوصف الحسي  
 تعبيراً صادقاً عن ذات الشاعر، ولعل ما  
 قاله أبو تمام في قصيدة عمورية حين  
 قابل بين القبح والبشاعة التي آلت إليها  
 عمورية بعد دمار الحرب، وبين الحسن  
 والجمال المعنوي الذي طغى على مشاعر  
 العرب المسلمين المنتصرين.

**وما ربع مية معمورا يطيف به**  
**غيلان أبهى ربي من ربعها الخرب (٢٢)**  
**ولا الخدود وقد أدمين من خجل**  
**أشهى إلى ناظري من خدها الترب**  
**سماجة غنيت منا العيون بها**  
**عن كل حسن بدا أو منظر عجب**  
**وحسن منقلب تبدو عواقبه**  
**جاءت بشاشته من سوء منقلب**

**لا يشاب البيان فيهم بلبس**  
**فالبحتري لا يقف عند المظهر**  
**الخارجي في وصفه للمكان في هذه**  
**القصيدة، وإنما يتخذ من مظهر هذا**  
**المكان وما أكل إليه ذريعة للتعبير عن حالة**  
**من حالات نفسه التي امتلأت حزنا**  
**وأسى لفقده الجاه والرفاه، وكل ما ينعم**  
**به من ترف العيش قبل مقتل المتوكل.**  
 وقد كانت للبحتري قدرة فنية فائقة،  
 وهو يعيد الحياة لهذا المكان في وصفه  
 معركة انطاكية مصورا لها من المشاهد  
 واللوحات الجدارية، وكأنه يطمئن المتلقي  
 بأنه أيضا شك في الصورة الثابتة رسومها  
 على هذا المكان، واعتقد أنها تتحرك، وكأن  
 لحركتها صدى وضجيجا حتى أوصله هذا  
 الاعتقاد إلى أن يتلمسه بيده:

**وإذا ما رأيت صورة «أنطا**  
**كنة» ارتعت بين «روم» و«فرس»**  
**والمنايا موائل، و«أنوشهر**  
**وان» يزجي الصفوف تحت الدرفس**  
**وعراك الرجال بين يديه**  
**في خفوت منهم وأغماض جرس**  
**من مشيح يهوي بعامل رمح،**  
**ومليح من السنان بترس**  
**تصف العين أنهم جد أحياء**  
**ء لهم بينهم إشارة خرس**  
**يغتلي فيهم ارتيابي حتى**  
**تتقراهم يداي بلمس**  
 حتى ينتهي في وصف هذا المكان في  
 ذرف دموعه حزنا وأسى على ملك آل  
 ساسان الذي انتهى وهو بذلك تخطى  
 الحواجز الاجتماعية وسمى سموا  
 إنسانيا حين قال:

**عمّرت للسرور دهرًا فصارت**  
**للتعزي رباعهم والتأسي**  
**فلها أن أعينها بدموع**



21. ديوان البحري ج 2 - ص 1158 .  
22. ديوان أبي تمام ج 1 - ص .

## المصادر والمراجع

● ابن الرومي - ديوان الرومي - تحقيق د. حسن نصار - الهيئة المصرية العامة للكتاب 1981 .

● أبو تمام - ديوان أبي تمام - شرح الخطيب التبريزي - تحقيق محمد عبده عزام - دار المعارف .

● أبو العلاء المعري - شروح سقط الزند - للتبريزي - الدار القومية - القاهرة 1964 .

● أبو العلاء المعري - رسائل أبي العلاء - مركز تحقيق التراث - الهيئة المصرية العامة للكتاب - د.ت .

● البحري - ديوان البحري - تحقيق حسن كامل الصيرفي - دار المعارف - ذخائر العرب 1963 .

● حاوي - إيليا حاوي - ابن الرومي فنه ونفسيته من خلال شعره - دار الكتاب اللبناني - بيروت ط 3 1968 .

● حاوي - إيليا حاوي - نماذج من النقد الأدبي - دار الكتاب اللبناني 1980 .

● حموي - ياقوت الحموي - معجم البلدان - دار صادر - بيروت - د.ت .

● الطيب - عبدالله الطيب - المرشد إلى فهم أشعار العرب - الطبعة الثانية - وزارة الإعلام - الكويت 1989 .

● العقاد - عباس محمود العقاد - ابن الرومي حياته وشعره - كتاب الهلال - يناير 1969 - العدد 214 .

● المتنبي - ديوان المتنبي - شرح أبي البقاء العكبري - طبع مصطفى البابي الحلبي - 1970 مصر .

1. الديوان ج 2 - ص 766 .
2. الديوان ط 1 - ص 527 .
3. الديوان ط 1 - ص 139 .
4. الأسطيل: لفظة فيها ذم وتجريح .
5. ياقوت: ج 3 ص 125 .
6. مقدمة رسائل أبي العلاء .
7. الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب ج 2 ص 218 .
8. سقط الزند ج 4 - ص 1545 .
9. سقط الزند ج 3 - ص 1399 .
10. سقط الزند ج 4 - ص 1588 - 1589 .
11. سقط الزند ج 3 - ص 1349 - 1951 .
12. الذي قال عنه الخوارزمي: منتزهات الدنيا أربع مواضع: غوطة دمشق الأبله، وشعب بوان، وصفد سمرقند .
13. اللبيق: الحذق . يلنجوجي: نسبة إلى اليلنجوج وهو عود البخور النوبنجان: بلد بفارس .
14. إيليا حاوي - نماذج من النقد الأدبي ص 24 .
15. ديوان ابن الرومي ج 6 - ص 2419 - 2420 .
16. (التشخيص هو تلك الملكة الخالقة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حيناً ومن دقة الشعور حيناً آخر، فالشعور الواسع، والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامسة، ولامسة) عباس العقاد - ابن الرومي ص 252 .
17. ديوان ابن الرومي ج 1 ص 258 .
18. العقاد - ابن الرومي ص 250 .
19. ديوان البحري ج 2 - ص 1113 .
20. ديوان الحنري ج 2 ص 1052 .

# الجمالية الأنواع الأدبية

## الجمالية مقابل بلاغة الأنواع:

لم يكن هيجو أول رومانسي يثور على مفهوم النوع والبلاغة، فمقدمة كرمويل المؤرخة في عام 1770م وحتى 1780م التي عبرت عنها منذ 1770م وحتى 1780م رومانسية L'ena وجماعة ال-Athe- التي يمثلها الأخوان شليغل na'eum

ونوفاليس. لقد شهدت نهاية القرن الثامن عشر، التي أدت إلى ظهور الرومانسية في ألمانيا وبريطانيا ومن ثم في فرنسا تحولاً حاسماً أخذت بموجبه الثقافة البلاغية الموروثة عن العصور القديمة تميل إلى التلاشي أمام ما يسمى منذ عام 1750م بـ «الجمالية» (دون أن تختفي البلاغة التي عادت مع ذلك بفضل الجمالية كما سنرى لاحقاً). ويبقى مفهوم النوع محور هذا الاختصاص القديم في موضوعه، الجديد في فرضياته. و «الجمالية» بوصفها علم «الجميل» أسسها الفيلسوف باومغارتن

حوالي عام 1750م، Baumgarten، وتطورت في ألمانيا مع نهاية القرن على يد فيكلمان Winckelmann، منظر «الكلاسية الجديدة» (تاريخ فن العصور

ترجمة د. محمد أحمد طجو  
كلية اللغات والترجمة  
جامعة الملك سعود  
مراجعة د. محمد لطفي  
الزليطني  
كلية الآداب، جامعة الملك  
سعود

## هامش

(\*) هذه ترجمة للقسم الأول من الفصل الثالث من كتاب الأنواع الأدبية لمؤلفه دومنيك كومب Dominique combe، أستاذ الأدب الفرنسي في جامعة آفينيون في فرنسا والصادر عن دار Avignon النشر هاشيت في عام 1992م. وكنت قد ترجمت الفصل السادس من هذا الكتاب وعنوانه «فلسفة الأنواع الأدبية» ونشرت الترجمة في مجلة الفكر العربي، العدد 196، 84م. (المترجم).

(1) Hesperies حوريات تحرس حديقة الآلهة التي تعطي أشجارها تفاحاً ذهبياً يهب الخلود (المترجم).



معركتهم Coleridge وكولدرج Hazlit ضد البلاغة، وبصورة أشمل، ضد الأرسطية (حتى لو بدت هذه المعركة ضد أرسطو اليوم غير عادلة) على موضوع الأنواع ذاته كما يوضح ذلك أبرامس Ab-ramams في المرآة والمصباح، النظرية الرومانسية والتقليد النقدي (نيويورك 1958م) إن غوته وشيلر في ألمانيا، اللذين شاركوا مشاركة تامة في الموروث الأرسطي، زعزعا الصرح، ممهدين بذلك للإنتقال إلى الرومانسية.

### غوته وشيلر

يفضي الخلاف الأصولي بين «الكلاسي» و«الرومانسي» الذي طالما تطرق إليه النقد بين الأعوام 1820 - 1830م في فرنسا - ستاندال Stendhal في راسين وشكسبير Racine et Shake-سبير مثلاً - إلى حوار مفيد بين غوته speare وشيلر حول دراسة نشرها الأخير عام 1800م وكان قد بدأها عام 1795م بعنوان الشعر الساذج والشعر العاطفي. ومحور هذا الحوار الذي تمخضت عنه الجمالية الأدبية المحدثه هو العلاقة بين الشعر والعصور القديمة وأنواعها؛ أي أن مفهوم الرومانسية في مقابل الكلاسية ينبثق عن مسألة الأنواع في البلاغة القديمة. وقد فتحت جمالية التنوير - عند كانت مثلاً - من خلالها المجال «للعاصفة والتوثب» ثم للرومانسية بالتحديد.

ويميز شيلر في نهاية بحثه الأول عن الساذج نوعين من الشعراء: «الشعراء في كل مكان من حيث حقيقتهم هم حراس الطبيعة - وحيثما لا يمكنهم أن يكونوا

القديمة، 1763م) ولسينغ (Laokoon، 1766م) وغوته Goethe (بحوث مختلفة نقلها إلى الفرنسية جان - ماري شيفر عام 1983م، تحت J.-M. Schaeffer. عنوان كتابات عن الفن وشيلر Schiller رسائل في التربية الجمالية، 1972م)، وبوجه خاص على يد كانت Kant الذي نشر نقد ملكة الحكم عام 1790م وكان المفهوم الذي فرض نفسه آنذاك يقول إن الجميل - لاسيما في الفن - ينبغي أن يشكل اختصاصا مستقلا، يرتبط بالفلسفة وليس بالتاريخ أو بحياة الفنانين كما كان الوضع في نظام الفنون الجميلة الكلاسي، فقد احتلت الجمالية مكانا مهما إلى جانب الميتافيزيقيا وعلم الأخلاق والفلسفة السياسية في تعليم الفلاسفة، كما يوضح ذلك ليس فقط نقد ملكة الحكم الذي يكمل صرح النقاد الأولين - نقد العقل المجرد ونقد العقل العملي - وإنما أيضا درس تمهيدي في الجمالية لجان بول Jean- Paul (1804م)، أو فيما بعد، دروس في الجمالية التي ألقاها هيغل Hegel بين 1820 - 1852م. ولم يقتصر التيار على ألمانيا؛ فقد انتقل إلى بريطانيا مع تأملات عن السامي لبورك Burke (1773م) وإلى فرنسا مع مقالات ديدرو Diderot خطاب عن الشعر المأساوي، (1758م.) وصالون 1767م.

ولهذا فإن الجمالية، مثل البلاغة التي تهدف إلى الانفصال عنها لتلتقي بالفلسفة، ترجع بالطبع إلى مفهوم النوع الذي يقوم عليه صرح هذه الأخيرة.

وقد بنى المنظرون الرومانسيون البريطانيون بورنس Burns وهازلت

البلاغة وصنفتها، إن صح القول، ضمن الساذج والعاطفي، فالانطباع الذي يولده الساذج ثابت - كما يقول - سواء كان النوع غنائيا أو ملحميا أو مأساويا أو وصفيا - في حين إن العاطفي يعرف اتجاهين رئيسيين «إذا كان متصلا بالواقع أو بالمثالية»، إذا «عالج الواقع على أنه موضع اشمئزاز، أو المثالية على أنها موضع رغبة»: «ويكون عرضه هجائيا أو رثائيا»، «فكل شاعر عاطفي مقيد بإحدى هاتين الطريقتين في الشعور» (ص 139). وقد تكون المراثاة ذاتها مراثاة بالمعنى الضيق أو غزلا. ومن المؤكد أن طرق الشعور تشكل مجموعتين كبيرتين من الأنواع تضم الأنواع الثانوية: - الغنائي والملحمي والمأسوي والوصفي من جهة، والهجاء والرثاء من جهة أخرى - ومعياري التمييز في حالة النوع العاطفي فلسفي، لأنه يشمل العلاقة بين الواقعي والمثالي؛ لكنه عاطفي من ناحية الشكل، ويلتقي في ذلك مع فكرة «النعمة العاطفية».

ويصرح غوته في أواخر حياته، بشيء من الغضب، بأن أحاديثه مع شيلر التي كانت أصل بحثه عن «الساذج» و«العاطفي» تشكل نقطة الانطلاق للجدل بين الكلاسيين والرومانسيين.

### تأريخ مفهوم النوع؛

لقد وضعت البلاغة كما رأينا أشكالا وأنواعا مقابلة «لنماذج الشعر وكميات شعرية لازمنية؛ فجوهر التراجيديا، كما يعرفه أرسطو، لا يعتمد على مبدأ الخلود، إنما على مسرح عصره الموسوم بمسرح سوفوكليس Sophocle، الذي طالب به

كذلك كليا - ويشعرون مسبقا بتأثير هدام للأشكال الاعتبارية والمصطنعة، أو حينما ينبغي عليهم أن يناضلوا ضد هذه الأشكال، فسوف يظهرون كشهود وكمنتقمين للطبيعة. فإما أن يكونوا هم الطبيعة وإما أن يبحثوا عن الطبيعة المفقودة. وينتج عن ذلك أسلوبان شعريان مختلفان كل الاختلاف يستوعبان كل المجال الشعري ويحددان امتداده. فكل الشعراء، الشعراء الحقيقيين، ينتمون - حسب عصر نبوغهم أو حسب الأوضاع المحيطة التي أثرت على ثقافتهم العامة وعلى الحالة العابرة لروحهم - إلى زمرة الشعراء الساذجين أو إلى زمرة الشعراء العاطفيين (الشعر الساذج والشعر العاطفي، الترجمة الفرنسية، أو بيبه، 1947م، ص 105).

يرتبط هذا الطرح الثنائي بالتأكيد على جماليتين شعريتين وأيضاً على ما يمكن أن نسميه «أنواعا». ومن المؤكد أن شعرا يهدف إلى التميز عن البلاغة وعن الآداب التقليدية التي مجدت العبقرية في السابق «متجاهلا القواعد التي يتكئ عليها الضعيف ويرغم عليها البعث، دليله الوحيد في ذلك ملاكه الحارس الطبع أو السليقة» (ص 83). لكن هذه الجماليات أيضا تقتزن بمراحل شعرية، فالساذج يمثل فن البدايات، قبل ألق الحياة العصرية التي يمثلها الشعراء العاطفيون الذين يتوقون إلى اتصال مباشر وحر مع الطبيعة. ويلي الساذج العاطفي كما يأتي المأسوي بعد الملحمي في تاريخ الأنواع الإغريقي وأخيرا لم ينس شيلر أن يلحق هاتين الزمرتين بالأنواع التي وضعتها



نظر فلسفية، ليس الأنواع فقط وإنما مفهوم النوع ذاته وذلك منذ العام 1797م، وبذلك يعتبران أول من نظر لهذا المفهوم. «لقد وجدت نظريات كثيرة للأنواع الشعرية. فلماذا لا يوجد حتى الآن أي مفهوم للنوع الشعري؟ ربما ينبغي الاكتفاء بنظرية وحيدة» (المطلق الأبى، سوي، 1978م، ص 88).

وإذ يدعو الأخوان شليغل إلى إقامة التصنيفات البلاغية على نقد مفهوم النوع، فإنهما يجعلان منه عنصراً ثقافياً وليس طبيعياً. لقد كان مبدأ لازمنية الأنواع الكبرى الكلاسيكي يقوم على فكرة أرسطية تماماً كما رأينا، وهي أن ميزاتها طبيعية في مجملها. وعلى العكس من ذلك، يعتقد الأخوان شليغل بوجود ارتباط مفهوم النوع بمكان معين وخصوصاً بفترة زمنية معينة - إنه مفهوم يفترض التاريخ «فلا شيء ساكن في عالم الشعر، وكل شيء إلى صيرورة، كل شيء يتحول ويتحرك بصورة متناقضة» (ورد في بيتر تزوندي P.Szondi شعر المثالية الألمانية وشعريتها، الترجمة الفرنسية، 1975م، ص 129).

### شعر وأصل:

يشغل الشعر في الواقع المكانة الأولى بالنسبة للفنون الأخرى كما يوضح ذلك شليغل في دروس حول الأدب والفن، فهو «فن مؤسس وشامل لكل الفنون الأخرى» (المطلق الأدبي، ص 350)؛ فهو وقبل أن يتجسد في اللغة على شكل «شعر فني» كان «شعر طبيعة» يجسد

الكلاسييون بمن فيهم اللاتينيون، فهو لا يعرف الزمن. وعندما يدرس منظر والعصر الكلاسيكي تاريخ النوع من أخيل مثلاً، S'en'equه حتى سيناك Eschyle فإنهم يفعلون ذلك وكأن النوع لا يتغير في هياكله، حتى إن جمالية التنوير ذاتها، الموروثة عن كاتب، لا تهتم مطلقاً بمصير الفن: يضع شيلر، تلميذ كانت، الشعر الساذج في مقابل الشعر العاطفي أحياناً، كعصرين شعريين منفصلين، ولكن بمثابة اتجاهين أزليين في جوهرهما. وينتمي تصنيف الأنواع بهذا المعنى إلى الموروث الأرسطي لنمطية مجردة وجوهرانية.

وقد كان علينا، في كلتا الحالتين، انتظار أعمال جماعة الـ Athenarum حتى توضع التصنيفات البلاغية والجمالية للأنواع تحت تأثير شعر يتطور، أي تحت تأثير التاريخ. ويتضح عند ذلك التلازم بين التطور المتزامن - حوالي عام 1800م - للجمالية الرومانسية وفلسفة التاريخ، بعد كانت وهيردر وشلينغ Humboldt وهامبولت Herder وأخيراً هيغل. لكننا ندين، Schelling قبل ذلك كله، للأخوين أوغست - فيلهلم وفريدريش شليغل August-Wilhelm بتأريخ مفهوم et Friedrich Schlegel النوع هذا، الذي ينظم التضاد بين الساذج والعاطفي، بين الكلاسيكي والرومانسي.

### الأخوان شليغل:

لقد كان تأمل الأخوان شليغل أساسياً في فهم جمالية الأنواع المعاصرة، إذ نجد أنهما ولأول مرة يدرسان، ومن وجهة

ملحمي وغنائي ومأساوي يمكن أن يجد له مكانا في كل الأنواع:

«فثمة شكل ملحمي وشكل غنائي وشكل مأساوي في جوهر الأنواع الشعرية القديمة التي حملت هذه الأسماء، لكنها منفصلة بعضها عن الآخر بميزة محددة وخالدة. وبوصفه شكلا، يطغي الملحمي بوضوح؛ فهو ذاتي - موضوعي. أما الشكل الغنائي فهو ذاتي فقط، على عكس المأساوي الذي يكون موضوعيا فقط» (بيتر تزوندي، المصدر السابق، ص 135).

إن الملحمي والغنائي والمأسوي - بوصفها زمرأ جمالية - لا تدخل ضمن الأنواع التاريخية وتتجاوز العصور الإغريقية القديمة تجاوزا لا متناهيا بحيث يلتقي الزمني واللازماني (حتى جدلية هيغل) مهدين بذلك لظهور شكل مركب Synthese الأنواع.

هولدرلان Holderlin؛

خلال إقامته في هامبورغ، حيث وضع المخططات المتتابعة لمأساة امبيدوكليس Empedocle بين 1798 و 1800م، كتب هولدرلان أيضا في موضوع الأنواع الشعرية من خلال بحثه الرئيسين أنماط الشعر المختلفة وفي إختلاف الأنواع الشعرية ويدخل هذان النصان الصعبان جدا ضمن التقليد الثلاثي للبلاغة والفيلولوجيا والفلسفة المثالية التي يساهم في تشييدها الزميل السابق لشلينغ وهيغل في توبنغن Tubingen البروتستانتية. ولأول مرة تهدف ingen جدية المحتوي لا إلى تصنيف تجريبي

علاقة شعرية بالكون، دون اللغة. ويرافق هذه الأسبقية الزمنية للشعر التي قامت عليها الجمالية الرومانسية في مجملها تفوق على مستوى القيم. ولم يظهر مفهوم النوع - المتأخر زمنيا والخاضع للتأريخ - إلا في مرحلة «شعر الطبيعة» الذي يمر بدوره من خلال العبارة.

## التأريخ وفلسفة التأريخ؛

يخصص فريدرش شليغل فصلا من كتابه في حوار عن الشعر للحديث عن «عصور الشعر» حيث يأتي الشعر الملحمي أولا ويتبعه الشعر الغنائي «الوطني» Lambique والمأساة. وتقوم تاريخا نية الأنواع على الترتيب الزمني بين مفردات «الثلاثة» البلاغية؛ لكن هذا الترتيب ناتج عن نظرية تقوم على تمييز فلسفي محض بين الموضوعي والذاتي. ففي مقتطفات الـ Athenaeum بقدره، الأخوان شليغل في الاختيار بين الملحمة والمأساة بوصفهما مركبا من الذاتي والموضوعي. وفي جميع الأحوال، اقترنت الغنائية بالشعر الذاتي. وتفترض نظرية كهذه أن يقوم تصنيف الأنواع لا على التاريخ بل على فلسفة التاريخ التي كان شيلنغ وهيغل يقيمان صرحها. ومع ذلك، فإن معايير التصنيف هذه لا تنفي استمرار الأشكال الأزلية التي تنشئ الأنواع إن لم نقل استمرار الأنواع القائمة ذاتها والخاضعة دوما للضرورة.

ويقترح شليغل، كما تقترح البلاغة، نظرية لازمنية للأشكال تساهم في تاريخية الأنواع. وهكذا نجد أن كل شيء



للأنواع بل إلى وضع نظام نظري لها. لقد نسب التصنيف الأرسطي الثلاثي - ملحمي ومأساوي وغنائي - إلى نفسية أبطال هوميروس Homere كما استنبطها هولدرلان من الإلياذة - IILi فالإنسان «الطبيعي» أو «الساذج» هو ade في انسجام مع الكون. وعلى العكس من ذلك، يختلف الإنسان البطولي والشجاع والعنيف بحدة مع الكون؛ أما الإنسان المثالي ذو الفكر التركيبي فيشمل الكل على حساب الجزء. ويحدد هذا التصنيف الذي يرتقي بطبيعته على الفور إلى الماورائيات الأنواع الأدبية الثلاثة، أو بتعبير أدق، ثلاث نبرات أساسية تردد هذه الصفات التي تمتزج بدورها لإنتاج كل من «الساذج» و«البطولي» و«المثالي» التي تشكل بنسب مختلفة مكونات الأنواع التاريخية الكبرى.

ويحدد هذه النسب تمييز آخر بين «الأسلوب الأساسي» و«شكله»، بين «المادة» و«طريقة عرضها الفني» وتلك ظواهر قد تدخل بدورها في تناقض. وقد يعبر الإنسان «الطبيعي» عن مشاعره بتعبير «بطولي» أو حتى «مثالي». وعن هذه الجدلية بين المضمون والشكل، وعن

ساذج	مثالي	بطولي	
ملحمة	روح	أسلوب أساسي	
مأساة	روح	أسلوب أساسي	
قصيدة غنائية	أسلوب أساسي	طبع متكلف	روح

عام) والتي أعطيت لأسلوب أو طابع فني أو روح ما : «وعلى الرغم من أن إنجازها كلها يقوم على تعبير متداخل لمجموعها، فإن واحدا من الأشكال الثلاثة فقط يكون الأكثر وضوحا في كل منها» (المصدر نفسه).

ويحدد قانون تناوب الأساليب كما هي الحال عند الأخوين شليغل، وفيما بعد عند هيغل، تاريخية الأنواع: فقد توصل الإغريق إلى شعريتهم الخاصة واكتسبت المأساة خصوصيتها لديهم على حساب الملحمي بعد مواجهتهم للشعريات الأخرى. وقد أمكن لهولدرلان التفكير بشعر العصور المقبلة وبحوريات (١) جديدة منتظرة في ألمانيا Hesperies تنسب إلى اليونان القديمة. ذلك أن مفهوم النوع، بسبب تناول الأساليب، مفهوم تاريخي أساسا.

## هيغل:

إن «الدروس عن الجمالية» التي ألقاها هيغل في جامعة برلين بين عامي 1820 و1829م (والتي نشرت بعد وفاته بين 1837 - 1842م) تساعد على إعطاء فكرة شاملة عن الجمالية الرومانسية. وكعادته، يقدم فيها هيغل رؤية وعرضا شاملين لعصره. وقد انطلق من إشكالية الأنواع الأدبية عند الرومانسيين الألمان - الأخوين شليغل وهولدرلان وشلنغ ونوفاليس Novalis - ليتجاوزها باعتبار أن هيغل لم يكن رومانسيا بمعنى الكلمة، حتى وإن كانت فلسفته متأثرة تأثرا عميقا بأبحاث حلقة Lena (إذ كان زميل هولدرلان وشلينغ في حلقة توبنغن

هذا التوزيع الذي يقوم على جدلية من ثلاث مفردات يبتعد عن التصنيف السكوني ويؤدي إلى أساس جوهري - قد يكون أهم مساهمة يقدمها لدرلان في مجال فلسفة الأنواع - هو تناوب الأساليب الذي نظر له في الفترة ذاتها. ففي رسالة شهيرة إلى صديقه بوهلندورف Bohlendorf عام 1801م، يعرف فيها شعريته، يوضح هولدرلان أن عبقرية الإغريق لا تأتي من كونها فطرية بل من قدرتهم على تملك ما هو غريب عن طبيعهم «الوطني» الخاص بهم. وبالطريقة ذاتها، يكمن نجاح الأنواع الكبرى في التوازن المؤقت الذي تعكسه بين «الأسلوب الأساسي» والطبع الفني والروح تلك الوجوه الثلاثة التي ينبغي أن تتعارض تعارضا متبادلا لكي تغتني. وعلى «الأسلوب الأساسي» أن يتجسد بالضرورة من خلال «الأخر» وعلى «الساذج» أن يتحول في التعبير إلى «مثالي»، و«المثالي إلى بطولي» و«البطولي» إلى «ساذج». وهذا يعني أن شعرية هولدرلان تقوم على فكرة تداخل الأنواع: «من مصلحة شاعر المأساة أن يدرس الشاعر الغنائي، والشاعر الغنائي أن يدرس شاعر الملحمة، وشاعر الملحمة أن يدرس بدوره شاعر المأساة لأن الشعر المأساوي مكمل للشعر الملحمي والشعر الغنائي مكمل للشعر المأساوي والشعر الملحمي مكمل للشعر الغنائي» (المصدر نفسه ص 643).

وتتعلق طبيعة كل نوع تاريخي قائم - سواء كان ملحمة أو مأساة أو قصيدة غنائية - «بالصفة المسيطرة» (كما سيقول بذلك ياكوبسون Lakobson بعد مائة



ثم في التعبير الشعري بعامة (الفصل الثاني)، يخصص هيغل الفصل الثالث «للأنواع الشعرية»، وفيه نجد تفريعا إلى ثلاثة أقسام: الشعر الملحمي والشعر الغنائي والشعر العرضي. وليس هذا التسلسل عرضيا أبدا: فإذا كان هيغل لا يفضل الشعر الغنائي بخلاف التصنيفات العادية ويضعه في رأس الثلاثية أو نهايتها، فلأنه يفضل إيضاح المسار الجدلي. الذي يؤدي إلى التقاء الملحمي والغنائي في الشعر المأسوي بوصفهما مختلفين ولأن الأول مكرس لموضوعية الكون والثاني لذاتية أنا الكاتب المطلقة. ويرجع تسلسل الأنواع هذا بصورة عميقة إلى طبيعة الشعر الذي لا يستطيع خلافا للفنون الأخرى الاكتفاء بالشكل الموجه إلى الإدراك الحسي فقط ولا بدائية الروح المحضة، وإنما ينبغي عليه «البقاء في منطقة وسطى» وحسب ما يحظى به الإدراك الحسي للعالم الموضوعي في اهتمام أو ما يخص داخل الذات الواعية من مكانة في المقابل، يكون الشعر بطوليا أو غنائيا.

«فالشعر الغنائي نقيض البطولي، والذاتي مضمونه؛ أي العالم الداخلي والنفس المضطربة بالمشاعر؛ فلا تبادر بالتحرك بل تظل منغلقة على ذاتها، فلا يمكن أن يكون شكلها وهدفها بالتالي سوى مناجاة الفرد والتعبير عنه» (ص 94).

أما الشعر المأسوي فهو يجمع جمعا متناسقا بين الموضوعي والذاتي بحيث يمثل في نظر هيغل «أسمى جملة شعرية وفنية» (ص 224).

«يجمع النوع الثالث النوعين السابقين

البروتستانتية). ومن المعلوم أن الجمالية تقدم مجموع الفنون وفق تسلسل يطابق، بصورة غائية كليا، تطور الفكر عبر التاريخ، وهكذا نجد أن الموسيقى، وهي فن في غاية الرومانسية، تتفوق فكريا على الرسم، وبالأحرى على الهندسة أو النحت الذي ما يزال يرتبط بالمادة. وهذا يعني أن قصد هيغل الموسوعي، كقصد أرسطو الذي كان معجبا به، متكلف في جوهره، فالأمر يتعلق بالنسبة له، بطريقة تربوية جدا، بتشكيل مختلف الفنون بعضها لبعض وإقامة فروق تاريخية وشكلية وموضوعاتية في آن معا بالنسبة لكل مجموعة محددة من خلال علاقتها مع الروح، وفق ثنائية المضمون والشكل الأرسطية المعنوية. وتشكل هذه الجمالية في النهاية الأرضية المفضلة للتأمل في الأنواع، وفضلا عن ذلك فإنها تنجم بمجملها عن اشكالية الأنواع - في الهندسة وفي النحت والرسم والموسيقى والشعر بالطبع؛ فالقسم السادس والأخير من هذه الجمالية المخصصة للشعر بالمعنى الأرسطي للكلمة يأتي تنويفا للصرح بأكمله. إن عبارة «نظام الأنواع» التي اقترحتها جنيت Genette تنطبق تماما على نظرية هيغل؛ فتوزيع الأنواع وتصنيفها يناقش فيها وينظم ويفسر وفق معايير ميتافيزيقية، بحيث يتم استنباط الأنواع من طبيعة الشعر ذاته انطلاقا من بعض المقدمات، نظريا وليس تجريبيا كما هي الحال عند أرسطو. وقد جاءت الأمثلة العديدة والمبسطة لتوضح مفهوم النوع قبلها. وبعد تأمله في التمييز بين الشعر والنثر

ليعطي كيانا متكاملا يشكل مسارا موضوعيا وضعنا في الوقت نفسه أمام ظهور أحداث الذاتية الفردية بحيث يبدو الموضوعي وكأنه غير منفصل عن الفرد بينما يقدم الذاتي - من خلال تحقيقه الخارجي والطريقة التي يدرك بها - العواطف التي تحركه على أنها نتيجة مباشرة وضرورية لما يكون عليه الفرد، ولما يفعله» ص (95).

وبعد هذا التصنيف قام هيغل بدراسة الأنواع الملموسة في كل من الأقسام الثلاثة ألا وهي ملحمة هوميروس ومأساة سوفوكليس وقصيدة بندار الغنائية. وبهذا يكون لمفهوم (Pindare) المعنى استعمال مزدوج : نظري ويقوم على معايير ميتافيزيقية (علاقة الشعر مع المادة ومع الروح، مع الموضوعي والذاتي) وتاريخي يأخذ في الاعتبار النصوص الحقيقية لهوميروس وسوفوكليس وتطورها المعاصر.

فالظاهراتية من الفكر إلى الأثر في الفن - من البطولي إلى المأسوي مروا بالغنائي تفابل أيضا الصيرورة التاريخية للأنواع، وهنا تكمن أصالة جمالية هيغل التي تعد في الوقت ذاته تاريخا للفن.

وبعبارة أخرى، يرتبط الإنفعال الجدلي من نوع آخر ارتباطا وثيقا بتاريخ الأنواع. ويعلن هيغل في علم المنطق: «كل ما هو عقلي واقعي، وكل ما هو واقعي عقلي». وهكذا نجد أن هيغل يضيف إلى البلاغة الأرسطية حركة التاريخ التي يعيد تشكيلها مثاليا بالطبع، واضعا تصنيفه على أساس زمني وليس آني فقط. تصنيف الأنواع إذن في

الوقت نفسه تاريخ هذه الأنواع. وعندما يعرض هيغو في مقدمة كرمويل تاريخ الأنواع منذ بدايات الإنسانية فإنه لم ينهج منهاجا مغايرا. إن تلقي هيغل لأدب عصره - خلافا لما نهجت عليه الشعرية التقليدية من تكرار لنمط أرسطي بال تكرار لا يمل - يظهر بوضوح عبر اهتمامه بالدراما التي ظهرت في نهاية القرن الثامن عشر ودافع عنها الرومانسيون ضد المأساة الكلاسية. وهكذا يذكر هيغل غوته وشيلر إضافة إلى شكسبير. وقد درس تطور الرواية بالطريقة ذاتها. ولكن عوض أن يجعل منها نوعا مستقلا فهو يتصورها كتحول معاصر للملحمة - كملحمة برجوازية معاصرة - كما تقول فرضية ردها فيما بعد الناقد الماركسي لوكاتش Lukacs. وبهذا يبقى هيغل وفيا للثلاثية الكلاسية التي لا تشمل نوعا منبوزا يتعلق في كل الأحوال بالنثر وليس بالشعر.

ويبدو أنه وقع في تناقض يتعذر تجاوزه بين المتقيد بتصنيف أرسطي (مستعار) والرغبة في مواكبة المعرفة في عصره ووصف الأدب كما هو حوالي عام 1820م.

ولا وجود للنثر في هذه الجمالية، إذ هو لا ينتمي للفن بمعنى الكلمة. وهذا ما يشهد في عام 1820م على ثبات القيم الكلاسية في تفاوت كامل بالنسبة لأدب العصر؛ حيث يلعب النثر دورا متناميا باستمرار ويتعلق بالضبط بصعود نجم الرواية. ويبدو أن الظاهرة حسب هيغل أقل وضوحا في ألمانيا منها في فرنسا حتى وإن كان الشعر يحتل المرتبة الأولى في الأذهان.

# رحلة البحث عن الهوية النسائية المصرية داخل الذات

## «سيدة المنام»

للكاتبة سحر الموجي

### المرحلة الأولى (٠)

خرجت المجموعة القصصية للنور مع بداية 1998م، وكزميل للكاتبة، قرأت كل هذه القصص القصيرة في نسخ خطية قبل نشرها، ولم أفتأ بجودة هذه المجموعة من القصص القصيرة، وما تحتويه من رؤية نسائية مصرية أصيلة تغوص في المحلية وتمخر في عباب الإنسانية. وكذلك ما تحويه من أسلوب يسحر الألباب في بساطته وشعريته، أضف إلى ذلك المنظور الفلسفي الذي يتميز بالديالكتيكية، التي تفرض على القارئ أن يصدد ويفكر ويحلل هذا الصراع القطبي، الذي تتصادم فيه أطراف النقيض في تلقائية حياته. وفي هذه المجموعة، تأخذنا الراوية من قصة إلى أخرى في رحلة داخل الذات بحثاً عن هوية نسائية، تغوص في الماضي كي تستطيع استيعاب الحاضر المأزوم، وتتخطاه بحثاً عن الروح تحت غلالة الجسد، وبحثاً عن الذات الأنثى في داخلها وتواصلها مع الأخريات والآخرين. ونتحرك مع الراوية من قصة إلى أخرى وكأن أيزيس تسحبنا من أيدينا إلى حيث الطريق يستقيم الرؤية، هذا إن نحن بذلنا الجهد الكافي

• د. محمد عبد السلام حسن  
قسم اللغة الإنجليزية وآدابها  
جامعة القاهرة



وأردنا أن نصل!

والسؤال الآن، لماذا أكتب هذا المقال؟ والإجابة تكمن ببساطة شديدة في أنني فوجئت حين حضرت بعض الندوات النقدية التي تناقش الإبداعات الجديدة وكذلك قرأت الكثير من المقالات النقدية التي تنشر في الصحف، ورأيت أن كثيراً منها بل معظمها بعيد كل البعد عن ما يمكن أن يتذوقه القارئ ناهيك عن الكاتبة والقاص ذاتها.

فعلى سبيل المثال لا الحصر فإن أحد النقاد قد نحى القاص جانباً وبدأ يسأل الكاتبة عما إذا كانت تعاني من ضيق في مسكنها ومن كثرة الأتربة فيه، ذلك لأن كلمة «تراب» كما قال تكررت مرات ومرات، ويرى ناقد آخر أن ذكر «نهر الأردن» في إحدى القصص قد يشير إلى دولة فلسطين الوليدة، ناهيك عن «رومانسية السؤال» التي لا أعرف لها معنى ولا تعريفاً وأشك أن هناك تعريفاً لهذا المصطلح! ومن هنا وجدت أن كثيراً من النقد الذي ينشر على عجلة لا يساعد الكاتبة على تقييم أعمالها ولا حتى القارئ على التذوق.

ولا أدعى أن هذا المقال المحدد يمكن أن يعد تقييماً نقدياً شاملاً لهذه المجموعة القصصية، إنما هو محاولة لتتبع جانب واحد وهو رحلة البحث عن الهوية النسائية داخل الذات الأنثى، أتحرك من قصة محاولاً إظهار التطور الدرامي الذي تمر به الذات داخل المجموعة. وذلك في محاولة لمساعدة القارئ على الربط بين القصص المختلفة. وللقارئ أن يضيف ما يراه ناقصاً أو يختلف معي. أضف إلى ذلك أن هناك جوانب أخرى كثيرة متروكة للبحث والدراسة، على سبيل المثال، اللغة التي تستخدمها الكاتبة، وكذلك الأسلوب الشعري، أضف إلى ذلك كله التقنيك

القصصي وطريقة السرد.

ذلك إننا بصدد كاتبة روائية لا تقل قيمتها الأدبية عن تشيكوف وموبسان في القصص القصيرة، وسوف يكون لها شأن لا يقل عن جيمس جويس وفرجينيا وولف عندما تنشر روايتها الأولى «دارية» في العام القادم. ولا أقول هذا على سبيل المبالغة، فالأمر كله متروك للباحثين في مجال الأدب المقارن.

وتستند الكاتبة في رحلة البحث عن الهوية النسائية داخل الذات على كثير من الموروثات: الفرعونية والمسيحية والإسلامية المصرية، وكذلك تستند على الميثولوجية. فنجد إشارات مباشرة إلى بيجاسوس وأفردويت من الحضارة الإغريقية، ولعشتروت من الحضارة البابلية، غير أن ميثولوجيا إيزيس تعد العمود الفقري لمجموعة القصص ورحلة البحث عن الهوية النسائية. وعن إيزيس تقول الكاتبة في مقابلة مع أحد النقاد، وهي تعلق على قصة «سيدة المنام».

إن الأربعة نماذج الأنثوية (في القصة) هي تجليات لروح إيزيس المانحة للحياة، القوية، الحبلى دائماً ببعث جديد. إنها روح تسرى في كل قصص المجموعة من ناحية. وفي كل أنثى من ناحية أخرى، ينقصنا فقط الوعي بوجودها.

وتضيف الكاتبة في «شهادة إبداع»

إن إيزيس ليست مجرد قصة قديمة بل هي حقيقة حية تعيش داخلنا إن استطعنا أن ننظر إلى الداخل بعدسة مكبرة. كنت قبل الكتابة أنظر إلى إيزيس المحفورة على جدران معبد أدفو وأرى صورة/حدوته أصبحت رمزاً للوفاء والخصوبة والنماء كما علمونا وعندما كتبت تحركت الصورة داخلي.. اكتست لحماً وسرى في عروقها دفء الحياة.

القوة والإرادة والفكر والحكمة السياسية والأدب والفنون ما يمكنها من التفوق على الكثير من الرجال، غير أنها لا تشغل بالاً بمنافسة الرجل ومحاربته، بل تحبه وتحترمه وتدافع عنه كشريك متكافئ، بغض النظر عن ضعفه وقوتها.

ومن هذا المنطلق النسائي المصري والمتوافق مع المرأة في كل زمان ومكان، فإن الراوية في مجموعة «سيدة المنام» تبدأ رحلة البحث عن الهوية داخل ذاتها، راسمة لنا مجموعة من الشخصيات النسائية والرجالية، تتجمع كلها داخل الذات وتتصارع مع الواقع المعاصر المأزوم، وتدور في دوائر مفرغة، لأنها لا تبحث داخل ذواتها، بينما يتوافق البعض الآخر منها إلى حد ما مع هذا الواقع لأنها تتقّب في ذواتها النسائية، والوصول إلى نهايتها لا تتأني بسهولة، ولا تصل الكاتبة إلى نهاية الرحلة في مجموعتها القصصية الأولى.

فمازالت إيزيس الموي تتبش وتبحث وتتقّب في ذاتها وداخل شخصيتها عن هذه الهوية النسائية التي دفنت عبر العصور الطويلة، وتحاول الكاتبة بناء الجسور بين هذا الماضي وذاك، كي تساعدنا على استيعاب الحاضر المأزوم واجتياز هموم سجنه الأسمنتية، والنظر إلى المستقبل كي يتأتى، إن نحن غصنا إلى بئر الروح داخل الجسد واستقينا منه ما استطعنا، ولذا تقول الكاتبة:

هناك بلاشك حنين إلى الماضي، لكنه حنين لا يجعل الحاضر متاهة تتأكل تحت وطأتها الذات، وتضيف، الحنين إلى الماضي في «سيدة المنام» يتوازى مع محور الأنثى، إنه عودة إلى الجذور، من أجل تلمس أرض صلبة تقف عليها الذات في تعاملها مع الحاضر، فهم الماضي، محاولة الإمساك بزئبق سحره، وسحر

وأفهمتني.. جعلتني أتساءل لماذا لم نعلمونا أيضاً أن إيزيس كانت امرأة قوية، ثابرت على إعادة أشلاء أو زوريس الأربعة عشر، أعادته للحياة.

وعندما قتل مرة أخرى جعلت حورس ينتقم لأبيه. أفهمتني إيزيس أن داخلي (داخل كل امرأة) ترقد كاهنة المعبد تلك المرأة التي تجسد قوة الآلهة.

ويتبادر للذهن سؤال ملح، من هي إيزيس؟ ولماذا إيزيس؟ وتكمن الإجابة ببساطة شديدة فيما يلي. فعلى المستوى الاجتماعي والإنساني فإن إيزيس تجسد صورة الزوجة المحبة المخلصة والأم المضحية، المرأة القوية التي جابت البلاد والدروب طولاً وعرضاً بحثاً عن جثة زوجها الذي قتله الشر ومزقه إرباً.. ولذا فهي امرأة قوية تملك الإرادة والعقل المفكر، والشخصية المستقلة التي تعينها على اتخاذ القرارات الصائبة والمناسبة.

فهي تخفي ابنها حورس، أثناء حملها وكذلك أثناء تربيته حتى يبلغ أشده، وتدرّبه على فنون الحرب، وينتصر في المعارك العسكرية التي تشاركه فيها، وقيل أنها استشهدت في إحداها.

وعلى المستوى الميثولوجي (الأسطوري) فإن إيزيس هي آلهة خبيرة بشؤون الكتابة والحساب، وكذلك هي آلهة ربّات الشعر والفنون، وهي التي ترشد السفن في البحار، وهي التي تنسق بين كل شيء في الطبيعة. ولأن إيزيس تعد أول شخصية «نسائية» عرفها التاريخ الإنساني، فهي تتسم بالأصالة والتميز، وتختلف كثيراً في «نسائيتها» عن الفكر النسائي الغربي: الحديث والمعاصر فإن إيزيس لا تتمرد من أجل التمرد، ولا تهاجم الرجل لأنه يمثل المنطق الذكوري الفحولي، إنما هي تجسد امرأة تملك من

بالجسد ليس انشغالاً فيزيقياً محاولة لسبر الروح الكامنة وراء أسواره. تبدأ المجموعة (سيدة المنام) بزمان آخر.. مكان آخر. التناقض بين البطلة - الكاهنة المبعوثة من قبل إيزيس - مع أجساد الناس الذين جاءت من أجلهم يبرز مفارقة. إن أجسادهم المشوهة القبيحة قد أصبحت المقياس الذي يقيسون عليه غرابية جسد الكاهنة الجميل المشوق الأملس. لقد خدمت أرواحهم مثلما جف ماء النهر وأقحلت الطبيعة. وقد حدث هذا عندما قهروا الروح الأنثى (أوكد هنا على «الروح») التي تتحكم في البشر وعالمهم.

وما يزيد الطين بلة هو أن أحداً من الكائنات الممسوخة لم يسأل لم جاءت؟ إلى هؤلاء الأحياء الموتى؟ لكنها هي نفسها تجيب في نهاية القصة. تحدثنا أنها جاءت كرسوله لإيزيس، جاءت لتبلغ رسالتها التي لا تخبرنا بها على التو، لكنها تشعر:

إن مهمتها هذه المرة أصعب من أي مرة أخرى. ماذا يتوقع منها إيزيس بالضبط. هي هنا لتنفخ فيها حياة جديدة. جميلة.

وفكرت ملياً.. من أين تبدأ؟

وإن كانت رسالة إيزيس ليست واضحة لهذه الكائنات، فعلينا نحن القراء أن نعرف ما هي الرسالة التي سوف تبلغنا بها هذه الكاهنة: لا بد وأنها رسالة نسائية إنسانية الجوهر تدعو فيها المرأة أن تكون قوية، ومحبة وفنانة، مدافعة عن حقها وحق أبنائها وزوجها وحق وجودها، كذلك تطلب منها أن تبحث في داخلها عن نداء الروح الذي يحبسها الجسد والبحث عن القوة الكامنة داخل كل أنثى وبعثها إلى الحياة. هذا ما يمكن أن ترسل به إيزيس للأحياء الموتى في هذا العصر المأزوم.

عذاباته هو سلاح للتعامل مع حاضر يقسو علينا أحياناً، فإن لم يكن عمود فقري يدعمنا ننهار، العودة إلى الماضي في القاهرة القديمة عودة الأنثى المهيمنة على المجموعة ليس فقط إلى جذورها.. بل إلى جذورنا جميعاً كمصريين.

وتبدأ الكاتبة مجموعتها القصصية «سيدة المنام» بقصة «زمان آخر.. مكان آخر» حيث بعثت إيزيس بإحدى الكاهنات التي ترقد (داخل كل امرأة) برسالة لتنبيه قوماً فقدوا أية هوية وعليها أن تنفخ الروح فيهم، تنفخ الدفء والحياة حتى يروا ما كانت إيزيس ترى! في هذه القصة على وجه التحديد، تجمع الراوية، بوضوح جلي، قطبي الصراع في شكل ديالكتيكي تجسده فكرة أساسية وهي رؤية الأنا للآخر وكذلك رؤية الآخر للأنا والأنا للأنا. ومن هنا تتصارع مناظير الرؤية بين الماضي والحاضر: من ناحية نرى كائنات ممسوخة وهي تمثل الواقع المعاصر، ولهذه الكائنات ذبول رمزاً حيوانياً، وهي حيوانات وحيدة العين رمزاً لمحدودية الرؤية وأحاديتها.

وتنظر هذه الكائنات، المحصورة الرؤية والحركة والتفكير إلى كاهنة إيزيس التي لا تعرفها، على أنها كائن غريب، جدير بالحبس في قفص وإجراء الفحوص العملية! ومما يدعو للسخرية والتهكم هو أن هذه الكاهنة، بكل صفاتها التي قدمتها بها الكاتبة، ما هي إلا تجسيد لما تحتاجه هذه الكائنات الممسوخة الباردة محدودة النظر والتفكير. فكاهنة إيزيس تجسد الدفء الإنساني والعاطفي والروحي المفتقد.

وتعلق الكاتبة على هذه المفارقة وهي تجيب أحد النقاد عندما سألها عن انشغالها بالجسد، وتقول:

الجسد هو قشرة الروح. انشغالي



الفسيح مازال بعيداً، فبدلاً من التمتع بالحرية بعد الخروج من سجن الرحم. فقد تلقتها يدان كبيرتان باردتان. أسلمتها إلى آلات معدنية أكثر برودة. أطبقت عليها بعد ذلك يدان كبيرتان خشنات وجدران أسمنتية قاتمة أضيق مما بداخل الجدار الأملس.

صرختها.

هل تجدي؟

وكي تجدي صرختها داخل هذا السجن الأسمنتي الجديد، عليها أن تستمر في البحث عن الهوية داخل الذات الأنثى.

ويستمر سجن الروح في «لا بد أن»

حيث تقدم الراوية صورة لذات مسجونة

في روتين الحياة الأسرية اليومي وهموم

الأطفال. غير أننا نفاجاً بمومياء رب هذه

الأسرة والذي يضيف إلى روتين وهموم

الحياة اليومية. فبعد «أن ألبسته بيجامته

المفضلة... بدأت تفكر في الوضع الأمثل

لجاسته. لا بد أن تقعه جوار منضدة غرفة

المعيشة حيث يضعون الجرائد ومطفاة

السجائر والتليفون. «فبدلاً من أن يكون

معيناً ومساعداً، فقد أضاف إلى أعبائها

حملاً ثقيلاً. فعليها أن تحركه رغم ثقل

جسده وأن تجلسه دون أن يتمايل وأن

تسند رأسه من الخلف حتى لا يهوى. وقد

«أحضرت نظارته وألبسته إياها وفي يده

وضعت أهرام اليوم... فكرت هل تأخذه

ليلاً إلى غرفة النوم أم تتركه كما هو».

وهكذا أصبح رمزاً مجسداً للموت في

الحياة مضيفاً إلى أعبائها عبئاً جديداً وهماً

لا يمكن نسيانه.. غير أنها مازالت تقوم

بالروتين اليومي المعتاد بدءاً من ذهاب

الأطفال للمدارس وتهوية المنزل وغيرها إلا

أن الرجل لا يزال في نفس الجلسة ممسكاً

بـ «أهرام» اليوم. أزال التراب من على

أرفف المكتبة ومنضدة الغرفة والنظارة

وإن كانت كاهنة أيزيس لا تعرف «من أين تبدأ»؟ فإن الراوية في قصتها الثانية «الجدار الأملس» تخبرنا من أين تبدأ. علينا أن نبدأ مثلها من حيث «يطفو الجسد الدقيق في بحر اللانهائية الضيق».. إنها تبدأ من قبل أن يبدأ الميلاد، إنها رحلة تبدأ من داخل رحم امرأة تهم وليدتها الروحية بالخروج من «المكان الضيق» و «الجدار المعتم» الأملس إلى حيث النور و «الهواء والعدو صوب عين الشمس». وفي هذه القصة يستمتع القارئ بالوصف النسائي الشعري لتجربة الولادة والتي لا يستطيع رجل وصفها بمثل هذه الدقة ولا الحس المرهف، فتقول الراوية:

عندما تمدد جسدها إلى درجة مريحة

داخل الجدار لم تجد بداً من الرفض. لحظة

خارج إطار الزمن بلا منطق يحددها.

أخذت تدفع الجدار بقدميها. تنظر تجمع

قدميها نحو البطن وتدفع بهما في ذات

اللحظة إلى قلب الجدار.

مرة ومرة ومرة و... .

يندفع الدم في شرايينها بقوة لا تعرف

كيف تسميها ولماذا. أخذت تركل الجدار.

تلكمه. تدفعه تركله ثانية. تلكمه. تدفع

رأسها فيه حتى خيل إليها أنها رأت نصلاً

يخرق الظلمة. زاد هذا من قوة يقينها. من

جنون شوقها إلى ما وراء الجدار. أخذت

تركل. تضرب. تقذف نفسها. تلكم. انفتح

باب سحري. انزلقت وسط شلال سوائل

قاتمة ساخنة تلحقها ما خيل إليها أنه طمى

رطب طازج دحرجها إلى مياه نهر الأردن.

غطس ثقل جسدها. دفعت قدميها الماء

لأسفل بقوة اندفع جسدها لأعلى. شهقت.

وقبل الخروج من سجن الرحم، تنطلق

المولودة لتتطهر وتتعمد في نهر الأردن

كما فعل المسيح من قبل، غير أن حملاً

بالحرية لم يتحقق. فإن عالم الروح

الطبية. لابد أن يبدو نظيفاً و..

وهكذا تبدو الحياة اليومية وكأن الراوية تعيش داخل مقبرة أسمنتية وقد سجنتها هموم جديدة، وعليها أن تبحث عن الحرية تحت الشمس في أرض الله الواسعة.

وفي قصة «هو» وبعد أن فقدت اهتمام الرجل المحنط (الحي الميت) وتاهت في هموم الأسرة، بدأت تهتم بشيء ما

«خبأته جيداً بعد أن لفته في قطعة قماش قديمة مهلهلة للتمويه». «ولم يكتشف إنسان سرها الدفين». ترى ما هو هذا الذي خبأته؟ هل تخفي هذه الخرقه شظايا الروح.. التفكير.. القدرة على الإبداع؟ لكن الراوية، ككاهنة إيزيس من قبلها لم تفصح. غير إنني قد أتخيل أن يكون هذا السر الذي تخفيه الراوية ما هو إلا «روح إيزيس المانحة للحياة، القوية، الحبلى دائماً ببعث جديد»، والذي يخفيها الجسد المهلهل أو المترهل الذي تحدثنا عنه الكاتبه في «حلم سيء ليس أكثر».

وبالرغم من أن قصة «حلم سيء ليس أكثر» في شكلها البسيط تقدم لنا صورة للحياة اليومية المملة والتي تشبه الموت في الحياة، إلا أننا نرى مجموعة من الصراعات الديالكتيكية بين «الجسد المتعب يملح أنهاك كل ليلة. ساقية اليوم الطويل لا تفتأ تجرها في دوائر تسلمها لدوائر أخرى». وبين «الروح التائهة في بحور الغربية والوحشة». بين الشقة العصرية وبين «قصر محمد علي» الذي ينسبها كلحة لون الأسمنت المحيط بشقتها» هذا القصر الذي «تدلت (فيه) أغصان الشجر وتمايلت نجفة كاشفة أحياناً عن أعشاش العصفير القافزة من أغصانها إلى الأرض وإلى قلب النباتات الطرية. تداعب نسمة ماكرة شعرها اليابس تبتسم»

ويبقى الصراع الديالكتيكي الأخير

بينها وبين زوجها الذي لا يشعر «بوجود امرأة» في حياته والذي يرى أن خطأها هو هي! وهكذا نطق الزوج المحنط الذي رأيناه في «لابد أن» غير أنه ما أن نطق حتى نطق كفراً! غير أن القصة تنتهي بالروتين اليومي، وكأن ما يحدث إنما هو تحصيل حاصل، فهي مازالت تدور في «ساقية اليوم الطويل»:

جرس المنبه. الخامسة صباحاً. موعد إيقاظ الأولاد وإعداد الفطور والشاي والعصير وليس المدارس. تنفض عند جسدها غبار الكابوس اليومي. تكاد تتذكر ظلالاً باهتة لنافورة رخامية تغرق في مائها. غرف ضيقة مظلمة تحاول منها فتصدها مشربيات بنية وحوائط زرقاء اللون كحوائط السجون.

وتعلق الكاتببة على بطة «حلم سيء ليس أكثر» حيث سئلت عن انشغالها بالجسد فتقول إن «الجسد هو قشرة الروح» وأن علاقة البطة بجسدها الممتلئ «بالتنوعات المترهلة» تتوازى مع علاقتها بالمكان. ففي نفس اللحظة التي تحاول بناء جسور مع جسدها المتضخم المترهل تحاول أيضاً استعادة علاقتها بالمكان فتترك بيتها المحاصر بلون الأسمنت لتذهب إلى قصر «محمد علي» بالمنيل. اللون الأخضر للحديقة وتفاصيل الزمن القديم داخل القصر ليست مكاناً قائماً بذاته فقط. بل هو حالة داخلية. إنها تستكشف منطقة مطموسة داخلها فتعكس المشربيات «تعيشقات الروح التائهة في بحور الغربية والوحشة». وأزرق الجدران هو لون الأفق المفتوح الذي تحن إليه. إذا اتفقنا أن الجسد هو قشرة الروح فالمكان هو مرآة الروح.

وتستمر الهوية حبيسة داخل الذات، وتستمر «ساقية اليوم الطويل» في

والروحانية في الماضي والحاضر. وما زالت داخل جدران السجن الأسمنتية، وما زالت الروح حبيسة داخل سجن الجسد المترهل تبحث عن ثغرة للخروج. غير أن شريطاً سينمائياً حياً آخر يقطع العرض الأول ويفرض نفسه، ليعطي القارئ قسطاً من الراحة الكوميديّة، ويعود بالراويّة إلى «ساقية اليوم الطويل»: وهنا «يتقافز الأطفال فوق السرير. فوقها. لا تتحرك» يخبرها طفلها بمقدار حبه لها وهو:

«قد الأوضه والدولاب والهرم والطيارة والستارة. قد الشيبيني. تستغرقها نوبة ضحك طويلة».

وهكذا تستمر الساقية في الدوران، في الهبوط والصعود لتعكس لنا قلق الشخصية التي تشعر بالسجن النفسي والروحي في عصرنا المأزوم غير أنها لم تحاول البحث عن بديل بعد. لكن هذه المرحلة أساسية في رحلة البحث عن الهوية داخل الذات: فهي تتألم وتتساءل، ذلك لأن المعاناة ضرورية للنضج والإدراك. وتستمر التساؤلات والعذابات «في عباءة الفجر». فقد تفسى القبح والتلوث في المكان وتلاشت «حديقة الحي المواجهة لمنزلها» تحولت إلى «بناية شاهقة شائهة الملامح رمادية الطلعة، مغطى أسفلها بعناوين مسرحيات فجه ولامامح أنثوية شديدة البروز وشديدة القبح». وإن كان الحاضر المعاصر الشائهة قد أخفى جمال الماضي خارج المكان، فإن أطفالها قد أخفوا «شرائط أم كلثوم وعبدالحميم من أجل أن يسمعوها أشياء ليست بالأغاني، وكأن ضجيجهم المتصل غير كاف ملء فراغات حياتها». وهكذا استطاع القبح القادم من الخارج أن يغزو منزلها من الداخل ويسيطر على حياتها. وإن كانت تطلب من أطفالها غسل أيديهم

الدوران في دوائر مفرغة في قصة «كل هذا الغبار» فالجسد «يرقد بلا حراك... يتقافز حولها أطفالها يتصايحون. يتصارعون. يبكون ويضحكون لا تحرك ساكناً».

وينعكس الجو النفسي العام من خلال وصف الغرفة وجدرانها. فنسمع «صفيراً منزراً» تصدره شقوق الجدران «عندما تخترقها ريح الشتاء القارس» وتتأكد البرودة والموت في الحياة التي تعاني منها الذات من خلال «وصف الصور المعلقة على جدران الغرفة الباهتة. ملامحها مبتورة. ينز من إطاراتها سائل شفاف ملحي اللون يصير رمادياً عندما يختلط بطبقات الغبار على الحائط». وتنعكس حالة اللامبالاة من وصف «أكوام الملابس (المكدسة) في أماكنها منذ أيام. تود لو ترتبها. ولكن بين الرغبة والفعل ترقدهوة سحيقة من اللامبالاة. وإن كانت الصور المعلقة التي أشرت إليها هي صور بلا ملامح، فإن الصورة الوحيدة التي تحوي الملامح هي صورة لامرأة عارية «على الحائط» لامرأة وحيدة متوسطة العمر في غرفة قاتمة الحوائط. يتهدل على أحد كتفها غطاء بنفسجي. يلقي ظللاً مكتومة على العينين المنتفختين. بكاء! متعة! أسئلة! «وتكتظ الغرفة بأشياء وأشياء كلها تجسد الاحتياج للدفع الإنساني والروح وتعكس موتاً حياً مجسداً. ومرة أخرى يستيقظ الزوج الميت أو المحنط فيزيد من مأساتها حين ينطق كفراً فيقول «الأولاد ينقصهم تربية. البيت ينقصه ترتيب. اهتمام. امرأة. وينسى أو يتناسى أن البيت ينقصه رجل يقف بجوارها».

و «تتابع الصور أمام عينيها، شريط سينمائي قديم أبيض وأسود» وهكذا أصبحت الصور المعلقة على الحائط والأشياء والكتب المبعثرة تسجيلاً حياً يجسد ويعكس الإحباطات النفسية



لنا أن الشيء المفتقد إنما هو هي وأن ما تبحث عنه موجود بداخلها غير أنها لم تدركه بعد، وكما أشرت قبل ذلك أنها لا بد وأن تعاني لأن المعاناة ضرورية للنضج.. ولأن الإدراك يتأتى تدريجياً وللحظات قليلة فإن قصة «عبق المكان» هي نقطة من نقاط التحول ولحظة استنارة في رحلة البحث عن الهوية.

ففي «عبق المكان»، وبالرغم من حقيقة إنها لا تحب الجو الممطر، إلا أن «اليوم مختلف» ويتعلق قلبها «بالدمعات المنهمرة من أوراق الشجر وتتحرك في الداخل مجهولات تتأهب للحظة الكشف»، ويتأتى الكشف أو الإدراك تدريجياً. فتقول «كأنما انهمار المطر غسل جزءاً من وعيي وحاضري وأزاح التراب عن بريق قديم». وتبدأ رحلة الغوص في الذات لاصطياد الهوية الأنثوية، الغوص في الماضي لتقييم الحاضر وتحسس الروح. فتقول الراوية.

أفقت من نومي على رائحة بخور وبن محمص وهواء قد غسله المطر من أوهامه. قررت أن أستجيب للنداء الذي ألح علي منذ فترة ولم تكن الشجاعة لتلبية اليوم سأذهب إلى هناك.. إلى الماضي.. إلى الآن.

وتعلق الكاتبة على حنينها للماضي بقولها:

يتحول الحاضر في ثانية إلى ماض. لا يتسنى لنا فهم الحاضر وتشريحه لحظة حدوثه. لا بد أن نتباعد عنه زمنياً حتى نفهمه. الحنين إلى الماضي في «سيدة المنام» هو تأمل للذات. لجذورها من ناحية. ولمراحل تطورها ونموها من ناحية أخرى ففي «عبق المكان» احتفاء بالعودية إلى الجذور التي أدى الانفصال عنها إلى حالة اغتراب صورتها بداية

ووشوشهم، فإن النيل نفسه قد لا يكفي لإزاحة رائحة التراب التي «تفوح من براءة ملامحهم».

وتذكرها كتب أطفالها المدرسية بحياتها الماضية، فهي خريجة جامعية تزوجت العريس المتقدم لها دون إبداء رأي ذلك لأن «فكرة الرفض كانت دوماً بعيدة عن ذهنها». وتحدثنا عن أطفالها الثلاثة وقدرتها على الطهي المتميز وضبط ميزانية الأسرة وتجديد المنزل، ولا تزال السجون الأسمنتية من حولها «وساقية اليوم الطويل» تدور بها صعوداً وهبوطاً. فهي «تعاني من نوبات صداد حادة لا تقضي عليها المسكنات ولا تستطيع النوم لأن هذا الشيء التائه، هذا الثقل الحجري إطار النوم من عينيها ليلة بعد أخرى»، وقد «أعادت البحث للمرة الألف في نفس الأماكن». وحين تجالس ملامحها الذابلة المنعكسة على «زجاج النافذة المظلم» وتبدأ التساؤلات: تتساءل «ما هي ذاتها!». ولأن الأسئلة لا تحمل إجابات فقد أصبحت «كل علامة استنفهام خنجر بارد يؤلم ولا يميمت». وتستمر في التساؤل عن إمكانية «زحزة الثقل الحجري من على صدرها»؟ وإمكانية رؤية أشياء أخرى غير هذا السجن الأسمنتي ببنائاته الرمادية الشاهقة و«قعقة المترو وأبواق السيارات؟». وتزداد الرغبة في البحث عن الهوية داخل الذات المنهكة، البحث عن روح إيزيس داخل الجسد والحرية خارج جدران السجون المصطنعة. ويزداد الإدراك بالأزمة، وتنتهي القصة بسؤال طرحته من قبل: «هل بالإمكان الإجابة عن أول الأسئلة التي تصل أذنيها الآن همساً: من.. من أنت.. أنت.. أنت؟»

وتتكرر كلمة «أنت» مرات ثلاث لتؤكد

غير أن الفرق كبير جداً، أن دل على شيء فهو يدل على الرغبة في ميلاد جديد، بعث جديد للروح المحبوسة داخل جدران الجسد والأسمنت. وهكذا «يتخلل عبق المكان مسام الروح الضمئى، ينهل القلب الأخضر من دفء المكان ويطفو على السطح سؤال فرح: «أين كنت كل هذه السنين؟»

ولإننا نعرف أين كانت كل هذه السنين فإننا نعرف أيضاً لحظة إدراك حقيقية نتجت عن بحث قامت به الراوية داخلها قد يكون استغرق لحظات إلا أنه ساعدها ولو لمدة قصيرة على أن تقيم الجسور بين الماضي والحاضر، بين الروح والجسد وتقدم لنا سيمفونية نفسية جميلة تساعد على إدراك جيد لما تحتاجه الذات وتمدنا بقوة هائلة لمواجهة الحاضر. وفي السؤال الأخير تؤكد الراوية على غفلتها التي أضاعت من بين يديها السنين وهي محبوسة في النفس والجدران. ونفس السؤال يؤكد على لحظة استنارة وإدراك للهوية داخل الذات الأنثى.

ولم يضع هذا الإدراك عبثاً. ففي القصة التالية «أيتها الطفلة الغبية»، والتي يؤكد عنوانها على نوع من الإدراك وندم على مافات، تشعر البطلة باختلافها عن «بقية البشر». «لم يكن يغطي جسدها جلد... ولكن زغب أبيض كثيف. وفي مكان ذراعيها توجد عظام ناتئة تغطيها ريشات بيضاء». وبالرغم من هذا الاختلاف الذي تراه عيباً، والذي كان في واقع الأمر رمزاً للحرية بكاهنة إيزيس في قصة البداية، نرى هنا أن «أشياءها الجميلة هذه كانت تثير سخرية الفتيات واستهزاء الصبيان». ولذا فقد أغلقت الباب عن ذاتها وأخفت سر ريشها إلى أن أتى يوم انكشف فيه أمر زغبها الأبيض

فاليوم ستذهب إلى هناك «إلى الماضي.. إلى الآن» إنها رحلة داخل الذات. إنها تخرج من الجدران الأسمنتية» في الحي الراقي «مرتدية أبسط ما لديها وتخرج من شقتها الفاخرة. وتحدثنا «أردت أن أمشي أن أعيش الرحلة إلى الخلف.. إلى الداخل». إلى الجذور والمنشأ، إنها حقاً رحلة لاكتشاف الهوية الإيزيسية النائمة داخل كل امرأة والتي سوف تساعد على بعث جديد.

فتقرأ الفاتحة «لسيدنا الحسين» ويمتزج جسدها «بالكتلة البشرية الدافئة» بعيداً عن الغرفة الباردة، وتمتزج روحها بالمساجد القديمة والأشياء بألوانها الدافئة ورائحة البخور والطعمية والسماء والأشجار ويتلون المكان وتتلون الأشياء والراوية في احتفالية كبرى، حيث تمتزج مع المشربيات القديمة وصوت الشيخ إمام وشعر نجم وتماثل محمد اللبان الجبسية ورسم عمها جمال، خلاصة «الحصان الأبيض العملاق» الجامع الذي عاش بداخلها «طوال السنين الماضية». وتشعر بدفء سرير جدتها ورائحة زبدتها السائحة وأرغفتها المخبوزة وعشش الفراخ فوق السطوح وشربات نجاح الابتدائية، والمآذن العتيقة المتعانقة مع أبراج الحمام البيضاء.

ولأول مرة يحدث مثل هذا الانسجام بين الذات والزمان والمكان حيث «تسبح السحب الرمادية الصافية بلون روحي في تلك اللحظة». لا بد وأنها لحظة إدراك مثيرة جداً. وما زالت تشم رائحة الكتب القديمة، «ويزداد انهمار المطر فتتكور على الأرض في وضع جنيني مانحة العقل المنهك إجازة من كل الملزمات». إن هذا التكور الجنيني، والذي يذكرنا بالجدار الأملس،

الكثيف، وشعرت بالاغتراب الشديد والمرارة. غير أنه في يوم من الأيام التي اعتادت أن تجلس فيه على شاطئ البحر وحيدة:

سالت فيه دموعها على رسوماتها فاختلطت الألوان.. ذابت صفرة الرمال في زرقة البحر.. تداخل أسود الأسفلت مع خضرة الشجر وانسكب أحمر الغسق على جسد الفتاة الصغيرة على الورق مريقاً دمائها. انسأب شلال الدمع والاغتراب حتى أنهكها فلم تعرف إن كانت قد غفت أم كانت يقظة عندما رأت ما رآته.

وبين اليقظة والنوم ترى في داخلها «البحر ينشق عن عروس بحر رائعة الجمال. جسد ملفوف ينتهي بذيل سمكة لامع الاخضرار.. وجه خلاب بعينين نافذتين جريئتين بزرقه السماء.. شعر فاحم منسدل حتى الذيل وحول رقبتها المرمر يتدلى مفتاح حياة فيروزي الزرقة». إن عروس البحر هذه ومفتاح الحياة الفيروزي الذي يتدلى من رقبتها، ما هي إلا صورة من صور أيزيس داخل الذات الأنثى. وهكذا

رأت العروس تشق سطح البحر وتجذبها داخل الماء... أخذتها في حضن رحب دافئ مشبع برائحة طحالب البحر ومرجانه. هدأت من روعها. خلعت عنها ملابسها وجعلت من عينيها مرآة لترى لنفسها. همست العروس في حنان «أيتها الطفلة العزيزة الغبية لقد عرفت طوال الوقت أنك مختلفة.. أنهكت نفسك هروباً وخجلاً وخوفاً ألم تدريكي أبداً لم أنت مختلفة؟».

إننا هنا أمام لحظة إدراك للهوية الإيزيسية داخل الذات، إنها لحظة بعث جديد:

برقت الحقيقة فجأة أمامها.. لمعت.. فذاب إحساسها بالنقص وملاً كيائها اليقين بجمال اختلافها وروعته. حركت الجناحين في البداية ببطء.. على استحياء ثم.. ثم بقوة أكثر وأكثر و.. ودق قلبها وهي تشعر بالجسد الجميل يرتفع.. يعلو.. يخلق.. يدور ويقترب من قافلة النورس دافئة الحزن سابعة في سماء صافية الزرقة.

إن لحظة التنوير والإدراك هذه إنما تذكرنا ببطل رواية «صورة الفنان شاباً» لجيمس جويس، حين أدرك معنى اسمه عندما رأى الطيور محلقة في السماء، عندئذ أدرك أنه خلق ليكون فناناً. وهكذا تخرج كاهنة إيزيس أو عروس البحر من داخل الطفلة ببعث جديد وإدراك للهوية الأنثوية. وتؤكد فكرة البعث الإيزيسي والهوية النسائية في قصة «حنيي إلي». فالرواية قبل لقائها مع هويتها الإيزيسية الصديقة، كانت تعيش «على خط المنتصف» ولا تحيد «يميناً» ولا تميل «يساراً»، لا تضحك «من القلب» ولا تبكي «بشدة». فقد كانت تحيا في البين بين، كواحدة من الكائنات الممسوخة، التي لا هوية لها. أما الآن فهي تدرك وتعرف أنها وتلك الهوية الإيزيسية قد خرجتا في يوم الخلق الأول. يوم كانت أرواحنا تسبح في محيط الحقيقة. يومها أحببتها أفروديت. منحناها الجمال. أمدتها إيزيس بالصلاية،



ووهبتها عشترت والخصوبة والحرارة. والآن تشدها هذه الهوية الأزلية، التي صاحبته منذ الخلق الأول، إلى «القاهرة الفاطمية» حيث كانت «أميرة مملوكية»، تشدها إلى «عبق الأمكنة» إلى «الصوت الفيروزي فوق المسجد الأقصى»، إلى «قمم جبال لبنان»، فتتمرد «على موروثات» وتقع في غرام موروثات، إلى أن ترسو «حافية القدمين فوق وجه القمر».

وهنا نقول:

أحل جدائل روجي

أرقص رقصة غجربة

فوق رمال حمراء

حول محرقة تتلظى

في قلب الغابات السوداء

أنا في حضن ذئب وديعة

تسكن صحارى الكون

أسمعها في صوت سكوني

أراها في انعكاسات بريق ملامحي

في المرأة

أستأذنها الغياب فتسمح

تزيدني سماحتها تعلقاً بها

نتواعد على اللقيا

تحت ظل مئذنه «ابن طولون»

توافق

أحبها أكثر

تكتسحني موجة حنين إليها...

إننا هنا أمام لحظة صوفية تتحرر فيها الروح الإيزيسية من قيود الجسد حين تكتشف هويتها فتتوحد مع كل الأشياء ويبقى الحب هو الهدف الأسمى الذي تنتهي به القصة. ويبقى التواصل بين الحاضر والماضي متناغماً في شكل سيمفوني، وأعترف كقارئ أنني لم أقرأ مثل هذه القصة المغلقة بعباءة الشعر والتي أخذتني إلى ما وراء الأشياء، إلى

لحظة الخلق والبدائية وذوبتني في عبق الأمكنة وغسلت التراب العالق بالروح، ونسقت بين كل المتناقضات في الطبيعة مثلها مثل أمها إيزيس، ثم تعود بي إلى أرض الواقع المعاصر، إلى القاهرة، إلى حيث الانتظار تحت «ظل مئذنة» «ابن طولون» غداً صباحاً، وهكذا تأخذنا هذه القصة إلى لحظة من لحظات الأبدية أو الزمن الأزلي وتعود بنا إلى حيث الزمن المادي الموقوت بمحدودية الساعة. إنها الهوية الإيزيسية التي تتخطى الزمان والمكان.

وتصل الراوية بهويتها الإيزيسية المكتشفة إلى رؤية البعث الإيزيسي للهوية ليس عندها فقط بل تتواصل مع الأخريات فتري أن كل امرأة مبدعة في مجالها. تصل إلى هذا الإدراك في القصة التي تحمل اسم المجموعة «سيدة المنام» وعن هذه القصة تقول الكاتبة كما أشرنا من قبل:

أما في «سيدة المنام» فتتابع صور الولادة بشكلها المطلق الرمزي.. إن الأربعة نماذج الأنثوية هن تجليات لروح إيزيس المانحة للحياة، القوية، الحبلى دائماً ببعث جديد. إنها روح تسرى في كل قصص المجموعة من ناحية وفي كل أنثى من ناحية ثانية ولا ينقصنا إلا الوعي بوجودها فحسب.

وإن كانت الراوية قد تأكدت من الهوية الإيزيسية النسائية داخل ذاتها في قصة «حنيني إلي» فقد أصبحت الآن قادرة على إدراك هذا البعث الجديد عند الأخريات. فالراوية، المبدعة في هذه القصة، تحب «وقت السحر» إن السحر هو وقت ميلاد فجر جديد ليوم جديد. في هذا الوقت بعينه تجلس الراوية على مكتبها بجوار معدات الولادة، في هذه الحالة «أقلام

تُعطي الحياة لرضيعها وتطعم الآخرين. فهي أيضا مبدعة وقادرة على بحث جديد. وفي غرفة ولادة جديدة، في «ورشة عملها المظلمة على زرقة المتوسط» نرى مبدعة ثالثة «جلست لفترة طويلة يلفها هدوء كوني إلا من صوت هدهدة الأمواج يأتي من بعيد» وكأن صوت الأمواج ينبئ بالمخاض القريب. فقد «أخذت تتأمل القطعة الجرانيتية المصمتة المثبتة فوق حامل حديدي في منتصف الغرفة»، وكأننا في غرفة العمليات الجراحية، وكأن قطعة الجرانيت ترقد فوق منضدة العمليات في منتصف الغرفة، في حالة ولادة. والطبيبة أو الفنانة في هذه الحالة تحب قطعة الجرانيت و «ترويها من دفق خيالها. ما أن أطمأنت إلى نشوء علاقة مودة بينهما حتى بدأت في استخدام الأزميل والمطرقة». إنه ميلاد إبداعي صعب يستمر «نهار واثنان وثلاثة». وفجأة «تواترت دقات الأزميل مع حبات عرق مالح يسقط من جبين يقطر ألما سعيديا عند رؤيته الحجر يكشف عن التواء يد صغيرة بضة وذراع منمنمة في جسد وليد مفتوح الفم.. دهشة.. ضحكا.. أم ألما؟» وهكذا تضع الفنانة. النحاتة، وليدها أو بعثها الإيزيسي الجديد في شكل تمثال لطفل «مفتوح الفم» يجمع في شكل ديكالتيكي بين الضحك والألم.

وأن كانت الصور الثلاث السابقة هي صور للحظات الميلاد على المستوى الإبداعي الفني والمهاري، ففي الصورة الرابعة تقدم لنا الراوية امرأة من «أرض الدلتا السوداء اللدنة» في لحظة ميلاد لطفل حقيقي. وتصور لنا هذه اللحظة على إنها لا تقل قيمة عن الميلاد الإبداعي والبعث الإيزيسي بل تفوقه أحيانا، لأنه مجسد لفكرة الخصوبة الإيزيسية. لقد

وأوراق بيضاء» حينئذ «يلفها صمت مفعم بالكلمات وبالموسيقى». وعليها الآن أن تهدأ قليلاً حتى تتبين شكل الحروف وصدى النغمات. من أين تبدأ؟ سؤال أبدى يحيرها دوماً لأن كل قصة تبدأ من مكان مختلف وكل نغمة تأتي من زمن غير الزمن، تغمض عينيها وتنتظر أن يهديها الفجر وليداً.

وتلد الراوية بعثاً جديداً هو «سيدة المنام» في هذه القصة نرى صوراً متعددة لنسوة مبدعات تتواصل معهن الراوية وتصور ابداعاتهن، مؤكدة أن كل امرأة مبدعة في مجالها حين تدرك ذلك الإبداع. وفي الصورة الثانية تتواصل الراوية مع إحدى صعيديات مصر التي جلست القرفصاء في فسحة دار طينية صغيرة متهاكة تحت سماء صعيد مصر وسط حقول القمح المتمايلة على نغمات ريح بحرية، على حجرها استلقى رضيع مثبت بالثدي المستدير المتدفق شهداً أبيض. انعكس وهج الفرن على عروق رقبتها النافرة وعلى سمرة وجهها الشاحب فاكتسى حمرة. انحدر عرق مالح على الثدي العاري المغطى بغبار دقيق العجين. أخذت يداها الكبيرتان الخشتتان تكوران العجين الدافئ المختمر. تفردته وترج به داخل الفرن المشتعل بعد أن تكون قد أخرجت الأروغفة المستديرة الوردية منتفخة.

في هذه الصورة (الثانية) نرى امرأة بسيطة ترضع وليدها وتخبز الأروغفة، أنها صورة متكررة، في ريف مصر شمالاً وجنوباً، غير أننا هنا، وللمرة الأولى، ندرك أن العمل الذي يراه البعض عملاً روتينياً، إنما هو بعث إيزيسي للهوية الأنثوية. فإن كانت الراوية قد أنجبت قصة مع الفجر، فهذه الصعيدية

كانت تعمل في الحقل:

شدت أربطة رأسها. رفعت بقوة الفأس لأعلى. ستقوم بعمل زوجها إلى أن يعود من بلاد النفط والغربة والموت.. بدأت تقلب طمي الأرض بعد أن اجتثت العروق الصفراء بالمنجل.

أننا هنا أمام امرأة إيزيسية تقوم بعمل زوجها الذي غاب مثلما غاب أوزوريس من قبل. وقد اندمجت مع عملها.

ولم تتذكر حملها إلا مع إحساسها بطلقات الألم المتتالية تدق ظهرها بعنف، من قرر ألا يتيح لها فرصة الذهاب للدار أو النداء على القابلة.

وإن كانت وحيدة لا تجد من يقف بجوارها إلا أنها قوية مثل أمها أيزيس فقد:

جرحرت قدميها إلى شاطئ النهر وخناجر الألم تبعثرها أشلاء. أطلقت صرخة استجماع كل ما لديها من مخزون قوة سنين لا تعرف عددها.

وتصور لنا الراوية عملية المخاض على أنها:

فيضان دماء وأعشيه لحمية وسوائل بنيه داكنة يغرق طين الأرض العطشى دوماً. انزلقت إلى الأرض المخضوضرة حديثاً طفلة خمرية حلوة الطلعة»

إننا أمام لحظة اندماج وتناغم بين أمنا الأرض التي تهب الحياة وبين ميلاد لطفلة حقيقية، تتفاعل فيها الأم والأرض سوياً في لحظة خصوبة عالية. ثم تقوم الأم بقطع «حبل الحياة الرابط بينهما» بالمنجل، وتقوم بتعميد طفلتها في «مياه النهر». وتسمى طفلتها «إيزيس» كما أمرتها سيدة المنام في حلمها. إننا حقاً أمام صورة مكررة لميلاد حورس، في الأحرار.

وهكذا تقدم لنا «سيدة المنام» صوراً تؤكد على قدرة المرأة، أياً كانت، في شمال

مصر أو جنوبها على الإبداع الأدبي والفني والحياتي، و الخصوبة، والبعث الجديد، وكل هذه الصفات إنما صفات إيزيسية موروثية وكامنة داخلهن منذ آلاف السنين. وإن كل ما يحتجن إليه هو الوعي والإدراك بهذه القوة الكامنة. وعندما نقارن لحظات الميلاد في هذه القصة، بلحظة الميلاد في «الجدار الأملس» نجد أن الميلاد في القصة الأولى، وبالرغم من تعميد الطفلة قبل الميلاد، إلا أن روحها تسجنها الحياة المدنية المعاصرة، أما هنا فالتعميد في النهر، فهو البعث الحقيقي للروح لأنها بعيدة كل البعد عن الجدران الأسمنتية. ومن هنا فإن الأرض هنا قد رفعت عملية الميلاد من الواقع المادي إلى الواقع الأسطوري، فالأرض أقدم من الحضارة نفسها. وبالتالي فإن الجذور الماضي التي تشير إليها الراوية هي جذور الروح وليست جذور المادة.

وإن كانت الراوية ذات الهوية الإيزيسية قد تواصلت في «سيدة المنام» مع النسوة المبدعات، وقدمت لنا رؤيتها النسائية للمرأة، ففي القصتين التاليتين، سوف تقدم لنا رؤيتها وعلاقتها بالآخر، في هذه الحالة، الرجل. إنه ليس بالزوج المحنط الذي رأيناه في قصة «لابد أن». ففي قصة «غريب»، تصف لنا الراوية حياتها قبل أن ترى هذا الرجل فقد عاشت حياتها كلها بدون دهشة.. بلا تساؤل عما هي عليه، لما بها. رأسها ملتحف حول محوره في اتجاه عكسي.. للخلف دائماً بعكس الصدر الذي يحوي فجوة نافذة الجانبين تخفيها الملابس.. ربما عيوب وراثية.

وبالرغم من هذا العيب الذي يبدو خلقياً، إلا أنها لا تندهش، فكثير من الناس يولدون «بأعضاء ليست في أماكنها



هاتين العينين مروجاً خضراء وأبقاراً  
ترعى.. تمرغت في حضن الأرض الرطبة  
وشربت لبن الأبقار فازداد شعرها سواداً  
وغزارة وولد في عينيها بريق، ازدادت  
استدارة جسدها واختفى تهمله وارتخاؤه  
وانبعثت منه موجات رغبة وقشعريرة  
لذه. رأت في عينيه عالماً بعث فيها دهشة  
طازجة.

دار بها مرات ومع كل دورة كان الثقب  
الموجود في صدرها يكتسي لهماً..  
يلتئم.. وتندفع الدماء الساخنة تغذي  
شرايينه وتغذي الجسد الراقص دماً  
ودفقاً وحياءً وعندما نطق للمرة الأولى..  
عندما انساب صوته دافئاً عميقاً.. ماراً  
على عقلها وقلبها.. متخللاً خلايا  
جسدها.. صدقته.. عندما قال لها «كم أنت  
رائعة».

إن هذا المشهد التصويري الدافئ  
والمليء بالحياة إنما يقدم لنا صورة  
إيزيسية لما يمكن أن يفعله الحب بين  
الرجل والمرأة، إن وجد مثل هذا الرجل  
الذي يستطيع أن يغير كل حياتها في  
لحظات، فينقلها من البرودة إلى قمة  
الدفع واللذة ومن اللامبالاة إلى الدفع  
الذي يمر بالعقل والقلب فتشعر بروعتها.  
وتصدق له لأنه «مختلف ومتميز».

وإن كان الحب المبني على الدفع  
والتميز الإنساني هو الذي أعاد الرواية  
إلى الحياة وبعث فيها بعثاً جديداً في قصة  
«غريب» فالتعاطف والصداقة بينها وبين  
صديق في قصة «بيجاسوس» يمكن أن  
يجعلهما يحلقان كطائر في عنان  
السما، إنها العلاقة الإيزيسية المبنية على  
التفاهم والعطف والإنسانية. في هذه  
القصة تحدثنا الرواية عن صديقها  
المريض. فحين أخبرها أنه سيربها «شيئاً»  
أيقنت لحظتها أنه عرف ورأى ما دار

وتقدم لنا الرواية في قصة «غريب»  
صورة إيزيسية نسائية للرجل الحبيب،  
إنها صورة مختلفة للرجل. الرجل هنا  
ليس ممثلاً للمنطق الذكوري الفحولي،  
ولا هو «سي السيد» فالرجل هنا يستطيع  
أن ينفذ إلى داخلها «بعينيه السوداوين  
النافذتين في عمق ودفع». فقد «استوقفت  
يديها الثلجيتين يد سمراء كبيرة حاسمة  
دافئة.. لم يسألها الرقص ولكنها عرفت ما  
يريد..» والرجل هنا كالمسحر يستطيع أن  
يغير عالمها المأزوم والذي يتميز  
باللامبالاة وعدم الدهشة. فبينما

كان يمسك يدها.. يشدها في نعومة  
وحسم إلى حلبة الرقص كان هناك شعور  
غريب غير مفهوم في الذهن النائم..  
شعور بأن هذا الآخر، هذا الطويل  
الممشوق غريب ليس فقط عن المكان ولكن  
عن كل العالم العبثي الذي عاشته ولم  
تحاول أن تعرفه.  
غير أن هذا الكمال المثالي لصورة  
الرجل جعلتها تخل من جسدها المشوه  
«وتتساءل لماذا؟».

غير أن الرجل الأسمر يقودها إلى حلقة  
الرقص، فتشعر بالأمان بين ذراعيه، وهو  
الذي يستطيع أن يعالج العيب الخلقي، أو  
الوضع المنعكس في رقبتها، ويعيدها إلى  
وضعها الطبيعي في «حركة تلقائية»، وهو  
الذي «احتضنها ودار بها في أركان  
الحديقة» فتلونت كل الدنيا من حولها  
وشعرت بالدفع والحياة. فقد رأت في  
هاتين العينين سماء زرقاء وشمساً  
ذهبية.. طيوراً بيضاء وأشجاراً زاهية  
الخضرة.. رأت في هاتين العينين جداول  
رقراقة. خلعت ملابسها واستحمت فيها..  
أزاح شلال الماء المنساب، لا مبالاة سنين  
العمر وأذاب ثلج المشاعر النائمة. رأت في

«بيجاسوس» هذا الحصان المجنح. لقد تشبثت به بقلق ممزوج باستكانه واثقة. عندما انتظمت دقات قلبها لاحظت أن الظلام المطبق على أنفاس المدينة بدأ يتلاشى وكلما حلقا لأعلى درجة كلما ازداد النور سطوعا. نظرت لأسفل. رأيت من خلال سحب الغبار وغيام القلق بيوتا صغيرة مغلقة على أناس وأحلام مؤودة.. رأيت نيلاً رماذياً ينوء بحمله.. مراكب ورق تتقاذفها نسيمات الهواء وأناساً فتاتا أهش من ريشات الحلم.

إن رحلة الطيران هذه إنما هي رحلة معرفيه، ليس لرؤية العالم الخارجي فحسب بل هي الطريق الذي ساعد «أول شعاعات الفجر الندى إلى دهاليز العقل المظلم» ومن ثم فقد «أحست بشلال من القوة يغرق عجزها ليطفو الكيان الوليد صارخاً فرحاً.. متمرغاً في النور الشفاف. عرفت أنه ما من داع الآن لأن تظل متشبثة بالجواد المجنح وقد رأيت جناحيها. لقد عرفت أن الإدراك بالأشياء يساعد الإنسان على استيعابها وتخطي المشكلات المصاحبة:

«عرفت ما كان موجوداً وغائباً طوال الوقت. عرفت أن الفم عندما يذوق علقم النهايات يعرف كيف يعيش حلاوة البدايات.

«عرفت»

وأدركت تماماً أن إدراكنا للموت يدفعنا إلى التمسك بالحياة. عرفت أيضاً أن الموت هو الطريق للحياة، وأن طريق الحياة لا بد وأن ينتهي بالموت حتى يتحقق البعث الجديد إنها لحظة إدراك إيزيسية جديدة لقد «عرفت»..

وفي القصة التالية «ذراعاها» تتواصل الراوية الإيزيسية الهوية مع الذات الأنثى في شكل الأم. فتحدثنا الراوية عن

بخلدها. انتابتها مشاعر متضاربة وانهمرت ذكريات.. تذكرت اللحظة التي عرفت فيها طبيعة مرضه.

إنه محتم عليه بالموت، فهو يحمل في يديه «ورقة النهاية موثقة ومعتمدة». وتتعجب الراوية الإيزيسية ولا تعرف كيف تتعامل مع هذه الحقيقة. تتعجب من «تزامن نقطة البدء والانتهاء في حقيقة وجوده. صغير هو.. في عمر فورة الشباب ورقة انطلاق الحلم من قمقم الروح». هو فنان وصديق «لكنه أيضاً تجسيد لفكرة تهابها وتجهل التعامل معها»، إنها فكرة الموت هذا «الشبح» الذي «اختطف أحباء لها». لكنها تدرك أن هذا الجسد المريض القريب من الموت، يخفي روحاً قوية وتقول «هناك حقيقة وحقيقة.. هناك حقيقة نصدق أحياناً أنها حقيقة وهناك حقيقة أخرى هي الجوهر الثابت للأشياء الخفي عن عيون الكثيرين، هذا ما أدركته يوم أن قرر أن يريها شيئاً وقررت هي ألا تهرب». إن هذا الشيء قد سمعت «عنه» من «آخرين» كانوا «يريدون أن لديه جناحين ولكنها لم ترهما من قبل. وها هو أمامها الآن. جواد أشهب ذو جناحين يشعان وهجا دافئاً. قرأت في عينيه دعوة لتحليق». قال «أعرف أنك ستفهمين». وتؤكد الراوية الإيزيسية مثلما تفعل الكاتبة نفسها على أنه بالرغم من المرض الذي سوف يفتك بهذا الصديق، إلا أن هذا «الجسد هو قشرة الروح. لأنه في لحظة قررت فيها أن تفهم بعد أن تستبعد خوفها»، ترى بطة بيجاسوس «جناحين لصديقها الراقص بفرحة وحياة على عتبة الموت». فالبرغم من مرضه، فإن هذه الصداقة يمكنها أن تفعل المستحيل وتحقق المعجزات على مستوى الروح. فيمكن للرجل من خلال الصداقة الحقة أن يكون

ويعود. وهكذا تتلون الأشياء ويرتج جسد الراوية «بنشيج غير مبرر».

وقد استطاعت الراوية الإنزيسية في هذه القصة أن تصف مقتنيات الغرفة المادية، وصفاً نفسياً ورمزياً، فتنقلنا إلى مستوى روحي فتعود الأم والذكريات إلى الذات الراوية التي تتواصل مع الماضي لتستوعب تشوهات الحاضر وتكتشف ذاتها. وتقول الكاتبة إن الكتابة عندها هي رحلة معرفية لاكتشاف الذات، أنا أفهمني، أتواصل معي ومع العالم من خلال الكتابة، من الطبيعي إذن أنا أحاول البحث عن جذور هذه الأنثى في تجلياتها المختلفة، بدءاً من الأم والجدة والمرأة العادية في معترك الحياة.

وإن كانت الراوية قد تواصلت مع أمها في قصة «ذراعاها» فإنها في قصة «أقراص طعمية ساخنة» تتواصل مع «المرأة العادية في معترك الحياة». فالراوية الآن أمام امرأة «جسمها قصير. صغير. يكاد ظهرها الأحب وعظام كتفها أن تخترق أنمالها السوداء. تجر قدماها الجافتان شهبشاً متأكلاً حائل اللون». إننا أمام امرأة تعمل «بالتسول» كي تجمع ثمن عشاء غنياً. عيش أسمر وجبن أبيض وأحياناً بعض أقراص الطعمية الساخنة «لتطعم الأحفاد الصغار اليتامى» وتطعم زوجها الذي يأكل «في صمت عندما يصحو من إغفائه الطويلة».. غير أن الريح لا تأتي بما تشتهي السفن. فقد ألقت الشرطة القبض عليها «بتهمة التسول» فانتفض «جسدها من الرعب، تحجرت في عينيها الدموع وأحست ببرودة القبر تنخر هشاشة عظامها». إن التواصل الأنثوي في هذه القصة يتميز عن غيره من القصص السابقة. فالراوية تضع أقدامها أمام

علاقتها بالماضي، وبطل هذه القصة هو المكان الذي يمثل الماضي ويساعدها على «مرأة الروح» والذي بدوره يساعدها على تخطي مشكلات الحاضر. إن المكان هنا، مثله مثل «قصر المنيل»، ليس الجدران الأسمنتية أننا الآن في غرفة مستطيلة ذات عمق بعيد المنال. مظلمة، تكاد، إلا من الأشعة الخفيفة المخترقة زجاج النوافذ الكبيرة. تعشيقات زرقاء وحمراء متراسة بعرض إطلالة الغرفة على الخارج.

الخارج!

منحوت في خشب الحوائط الغميق شروح الجمال والزمن. «خبير بضعفي» أشعار وآيات قرآنية فوق عروق الخشب مصاطب خشبية ملاصقة للجدران. فوقها مخدات قطنية رقيقة السمك. متأكلة الأطراف.

سجاجيد ذات رسومات باهتة الاحمرار.

مباخر نحاسية مكتومة اللمعة متربة بلاطات بيضاء رخامية باهتة مشروخة

مدفأة في وسط الحائط مكسوة ببلاطات سماوية النقش.

تخفى الحوائط الخشبية دواليب عديدة الأرفف للكتب، للفضة، لأسرار الروح.

إن هذا المكان الذي يشبه المساجد القديمة يحوي دواليب لكل شيء حتى «أسرار الروح». ومن ثم تستطيع الراوية أن ترى على «زجاج معتم الاصفار» انعكاسات «عذابات الماضي وقوة سحره». وتذوب الراوية في المكان، فتخرج «الغرفة ذراعيها» لتضمها. وتتواصل الراوية مع الماضي، طفولتها حين كانت أمها تضمها بين ذراعيها، فيتخلل روحها «رائحة صوتها الرخيم» حين كانت تغني لأبيها كي يعود من غربته، فيسمع صوتها



تحدثت فحواها «وحشتيني قوي» سمعتها ممزوجة بحنو أبوى وصداقة عاشقة، ابتلعتها فسرت في دماء شرايينها الباردة فأنستها وأدفاتها وهددت أشباح خوفها والشجن.

وهكذا استطاع الحلم أن يذكرها بالماضي القريب الجميل، بالأمس، وساعدها في تخطي الحاضر المنعكس في المرأة. فالمرأة تعكس «سواد فستانها المعلق من رقبته على شماعة الغرفة فترى لأول مرة غرابة هذا الكفن». وهكذا كان الحاضر مقبرة والفسان الأسود هو الكفن.

أما الآن وقد استطاع الحلم أن يأخذها إلى حاضر أكثر رحابة، ويساعدها على بعث يخرجها من الموت إلى الحياة، فقد اتجهت إلى دولا ب ملابسها بعد أن أعطت ظهرها للمساحيق التي طالما توسلت إلى سحر تأثيرها وانتقت بلوزة حريرية بيضاء ذات فيونكة ستان عريضه وجونله بنفسجية مخملية الملمس منسدله وصندلا أبيض عالي الكعب.

تركت بلل شعرها لهواء الشارع الملحي الرطب وحده أشعة الشمس يجففانها وحاولت أن تتذكر أين يمكن أن تجده الآن؟.

وللمرة الثالثة في قصص مختلفة مثل «غريب» و «بيجاسوس» و «بجعة الحلم»، نرى الرؤية الإيزيسية للعلاقة المتكافئة والمبنية على الحب والصداقة مع الرجل، والتي تؤدي بدورها لبعث جديد.

أما في قصة «معاكي حاجة حلوة» تستمر الراوية في رحلة البحث، تلك الرحلة «المعرفية لاكتشاف الذات، تستمر في التواصل مع الذات الأنثى في تجلياتها المختلفة، وفي هذه القصة تتواصل مع جدتها المسنة المريضة التي توفي زوجها وهي في «ثلاثينيات عمرها، أرملة شابة

مأساة إنسانية تجسدها هذه المتسولة التي لا حول لها ولا قوة. وبالرغم من أن سجن هذه الجدة قد يؤدي إلى موت أسرة من الجوع، إلا أن الراوية، تنهي قصتها بمفارقة كوميدية حتى تخفف التوتر الذي يعاني منه القارئ. ففي الوقت الذي يطلب رجل الشرطة من السيدة بطريقة غير لائقة أن «تحترم سننها وتبطل أمور الشحاته دي»، يدق قلبها فرحا وتقول - «عقبال ما أشوف أحمد يارب»، وأحمد هو حفيدها، وهكذا نجحت الراوية في تواصلها مع الذات الأنثى، المرأة العادية، لتستوعب هموم البسطاء وتطرحها على القارئ.

أما في «بجعة الحلم» فتصنع الراوية جسراً من الحلم والواقع، فتتعمع ببعث إيزيسي جديد. وتسترجع الراوية حلماً غير مألوف تود لو أنها لا تستيقظ حتى لا يهرب من عينيها. وإن هي قد استيقظت فما زالت «تصاحبها تحت دفع الملاءة البيضاء الناعمة غرابة ملمس بجعة الحلم المزهوة ذات العيون السوداء الناعسة جريئة ومفعمة بكلمات في عمق قلب البراكين الصاخبة».

فقد استطاع الحلم أن يجعل عقلها يتخلى عن قبضته الفولاذية على زمام حياتها»، والذي نتج عنه «صقيع الفراغ الموحش».

ومثلما قدمت لنا الراوية صورة الرجل المحب الدافئ في قصة «غريب» والذي صرح تشوها خلقيا في رقبته، فإن المحب الصديق في «بجعة الحلم»، يعيد إليها ثقتها بنفسها ويخرجها من «صقيع الفراغ الموحش». فالبرغم من طول معرفتها به، بالرغم من وجودهما وسط جمع من الناس فإن سواد العينين الغميق قد عكس أحمر شفق المغيب في نظرات

وليدة وأصرت أن أعيش معها أول سنوات عمري». وتزداد لحظة التواصل عمقاً إنسانياً حين تخبرها الجدة «مش شايفاكى يا حبيبتي. حاساكى بس». وهي التي كانت دائماً «تتغزل في جمال وجهي (وجهها)». ويزداد التواصل في لحظة نفسية مكثفة حين تطلب الجدة من الحفيدة ألا تغلق الباب لأنها تخاف. فتندesh الحفيدة الراوية وتتساءل «كيف تخافين وأنا هنا؟»

كيف تخافين الآن وقد وجدت أنا دوماً في حضنك الواسع كل الأمان وكل الحب. لا، لم يكن حباً وأماناً فقط بل كانت قوة وشجاعة. عندما نزل أبي سلم المنزل ذاهباً لأداء خدمته العسكرية، وقفت هي أعلى السلم شامخة. وقالت الأم التي لا تعرف الكتابة ولم تقرأ كتاباً: «عايزاك يا سعد ترفع رأسي».

وتدعو الحفيدة للجدة بأن تذهب لآملها وأن تنعم بالراحة «هنا أو هناك لا يهم». إنها الحفيدة الإيزيسية التي عرفت في بيجاسوس «أن الفم عندما يذوق علقم النهايات يعرف كيف يعيش حلاوة البدايات»، عرفت أن الحياة لابد وأن تنتهي بالموت حتى يتحقق العبث الجديد وتنتهي القصة بأن تقوم الحفيدة بالدور الذي قامت به الجدة منذ سنين فإنها تهددها «حتى تنام». وهنا أدركت الحفيدة معنى من معاني الحياة والموت والبعث. وإن الإنسان ينتهي من حيث بدأ فالشيخوخة طفولة جديدة تحتاج كل الرعاية. والطفولة هنا ديالكتيكية المعنى. فإن كانت على المستوى المادي تعني الاقتراب من الموت، فهي على المستوى الروحي تعني انعكاساً وتجسيداً لبعث الروح بعد الموت الذي رأيناه في قصة «بيجاسوس». فالواقع المادي يجسد مفاهيم الواقع الروحي.

جميلة» وهي الآن «على السرير في المستشفى»، «أنهكتها السنوات ومرض السكر اللعين». وتتواصل الحفيدة مع الجدة في حوارات، تشبه الدوامات الموجية، فنغوص مع الحفيدة في الماضي ونحاول إدراك الحاضر ببشاعته. فتسأل الجدة المريضة حفيدتها «معاكى حاجة حلوة» فتقول الحفيدة الراوية:

لم أتردد أن أدس في يدها قطعة بونبون كانت معي. اللعنة على الأطباء وعلى كل شيء لا يمنحها ما تريده الآن. امتدت اليد المرتعشة لالتقاط الحلوى ووضعها في فمها وشبح سعادة طفولية يتراقص في العينين الذابلتين. وتتساءل الحفيدة:

كيف أقول لا وأمامي طيفها الجميل يطعمني كمبوت التفاح ويصنع من أجلي أصغر رغيف خبز أشرف على خبزه، حتى يخرج إليّ وردياً، منمنماً، شهياً افتح ثلاجة منزلنا القديم في الغورية فأجد دوماً أطباق الأرز بالبن «علشان حبيبتي». وهكذا يتواصل الماضي مع الحاضر في دوامات، تتغير فيها الأدوار. فالجدة التي كانت تصنع الحلوى وكل شيء للطفلة الحفيدة، دارت بها الدنيا وأصبحت تحيا طفولة مرضية في آخر العمر، وتقوم الحفيدة بالدور الذي كانت تقوم به هي في الماضي. إنها دورات الحياة. إننا أمام تواصل بين الشيخوخة التي كانت يوماً شابة جميلة وبين الشابة التي كانت حينئذ طفلة جميلة.

وفي لقطة إنسانية عميقة، تخاف الراوية الحفيدة أن تحتضن الجسد الصغير خوفاً «أن يتحول بين يدي (يديها) إلى شظايا منثورة».

وتتساءل الراوية «هل كان هذا هو شعورها عندما احتضنت جسدي وأنا

في بداية القصة حين أرتة صورة جدته. لكن للوعي والإدراك ثمن، فالمعاناة هي طريقة النضج والمعرفة. و «أن الفم عندما يذوق علقم النهايات، يعرف حلاوة البدايات». فقد أدرك الطفل معنى الموت بفطرته، بمجرد رؤيته لموت القطعة. أي أن الحياة والموت توأمان لا يمكن فصلهما. فالموت يولد مع الحياة. وهكذا تدرك الراوية أن معرفة الموت والحياة معرفة فطرية أدركها أبناء آدم والأوائل دون سابق معرفة.

وإن كانت الراوية في قصة «ذراعاها» تتواصل مع الذات الأنثى في شكل الأم من خلال الغرفة، فإنها في «قصة شيء من العشق» تتواصل ثانية معها من خلال مكان آخر إنه مبنى الإذاعة والتلفزيون. وكما تعرف فالمكان «مرآة الروح». إنها تبني «جسراً ليس مع الماضي في حد ذاته ولكن مع منطقة مطموسة داخل النفس» إنه «استلهم لقوة لحظة توصيل شحنة كهربائية بين الاثنين».

وتبدأ الراوية بوصف الكورنيش المقابل للمبنى وقت الغروب

شمس برتقالية هادئة تنخفض صوب فضة النيل. يعلوه قوارب شاردة ومراكب كبيرة راسية على الشاطئ الآخر أمام بيوت الزمالك العتيقة. بعيدة. أناس كثيرون خرجوا للنزهة على كورنيش ماسبيرو. يجمعهم جمال اللحظة وأمنية رؤية نجوم يحبونهم. تجمع أمام المبنى عدد من الحالات الخاصة. نساء في ملابس سوداء يفترشن الأرض. شاب فوق كرسي متحرك. عيون يتماوج فيها الحزن والأمل في عصى سحرية تحل مشاكلهم.

ولهذا الوصف مغزاه، فإن كانت الشمس في طريقها للمغيب، فإن شمساً

وإن كان التواصل في «معاكي حاجة حلوة» بين الجدة والحفيدة، فإن التواصل في قصة «طقس البدايات» هو تواصل بين الراوية الأم وطفلها في رحلة معرفية يدرك من خلالها الطفل الصغير معنى كان غائباً عنه. وتبدأ القصة عندما تقوم الأم بتعريف الطفل على صورة جدته، وتقول له «صورة تيتة. جدتك. هي أمي زي ما أنا أمك». غير أن الطفل لا يعرف «أين هي الآن»، ولم تحاول الأم أن تحفر في ذهنه البرئ ما «لم يبد أنه أدركه».

وتبدأ رحلة الإدراك حين بدأ ابنها ومجموعة من الأطفال اللعب مع «قطعة صغيرة وجدها ضالة في حديقة المنزل الخلفية». كانت قطعة «محنية الظهر في زعر واضح، شعرها الخفيف الأجرب منقوش. عين واحدة تنتظر بها في استسلام واضح لأقدارها». وتقرر الأم، بعدما زاد الصراخ وعبث الأطفال بالقطعة أن تتركها «في الحديقة حيث الأمان وبعض اللبن». غير أن صراخ الأطفال «وحدة لعبهم معها»، دفع بأحد الأقارب «صوب القطعة وأخذها من وسطهم إلى خارج المنزل وتركها على الرصيف». صرخ أحمد يفزع: إنها ليست صرخة عادية، أنها صرخة ميلاد المعرفة والإدراك. خرجت الأم على صراخ الأطفال فرأت «مجموعة الأطفال واقفة بلا حراك وأحمد يصرخ باكياً. تنبعث نظرتهم الجامدة إلى حيث وجدت جثة القطعة بجوار الرصيف». وتقول الأم «جريت إلى أحمد. أخذت في حضني الجسد الصغير المتصيب عرقاً، المنتفض من البكاء وألم المعرفة. أقصى ما يمكنني «القطعة ماتت! القطعة ماتت يا ماما! القطعة ماتت!». لقد بدأ الطفل الراحة التي بدأتها الأم منذ سنين إنها رحلة الكشف والمعرفة، لقد أدرك معنى الموت الذي رفضت الأم أن تخبره به



بينهما لاكتشاف المناطق المطموسة في النفس والقوة الإيزيسية داخل الهوية النسائية والإنسانية. فتقول.

«أنا هنا لأتنفس المكان الذي يكثف حضور أُمِّي. يحتفظ بحرارة جسدها فوق المقعد الجلدي الأخضر لاستديو «واحد» يردد رنين صوتها المشبع بالكثير من العشق.

وعندما يتم بناء الجسور بين الماضي والحاضر واستلهام تجليات الآخر واكتشاف المناطق المطموسة في النفس، تشعر الراوية بدورة الاستمرارية، ومن ثم فهي تتسم «لكل الوجوه».

وإن كنا قد رأينا «علقم النهايات» في «معاكي حاجة حلوة» فإننا نرى الراوية وهي «تعيش حلاوة البدايات» في «مساء الخير جدتي» في حلقة من التواصل مع الأنتي الإيزيسية المبدعة. إن «إنجاز اليوم» ليس إنجازاً أدبياً إنه «نوع من الخلق» الجديد، خلق يؤكد على التواصل والاستمرارية وفوران عجلة الحياة. إننا أمام ميلاد إيزيس وبعث جديد، فقد «وقفت أمام الإناء البلاستيك الوردي الواسع الفم ممتلئ حتى الحافة بقشدة اللبن» ومثل الفنانة التي رأيناها في قصة «سيدة المنام»، تحدثنا الراوية عن خلقها الجديد، فتقول عندما بدأت خلط القشدة احمرت يدي اليمنى ايبست، ليس فقط بفعل ثقل الخليط، بل لأنه كان نصف مجمد. أريح يدي قليلاً حتى تجري فيها الدماء. أعود لدعك القشدة في حركة صعود وهبوط تشبه العجن. لم أكن قد رأيت جدتي تقوم بهذه الخطوة العملية من قبل. ولكنها بطريقة ما هنا.

إنها المعاناة التي تسبق الولادة، فنحن بصدد ميلاد الزبد، على مستوى الخلق المادي، وبعث الجدة داخل الحفيدة على

مشرقة سوف تشرق في صباح الغد إنها الرؤية الديالكتيكية للأشياء. وتتأكد هذه الرؤية حين تصف الناس الذين جاء بعضهم لرؤية «نجوم يحبونهم» وجاء البعض الآخر يحذوه الأمل في عصى سحرية «تحل مشاكلهم». وهكذا اجتمع الفرح والحزن والأمل في إناء واحد. وهذه هي الحياة، رضينا أم لم نرض.

ويأخذنا الحاضر إلى الماضي إلى منطقة مطموسة في النفس:

هو نفس الطريق. مشيته منذ أعوام بعيدة. ألبس أحب فستان لدي... يد أُمِّي الصغيرة لا تكفي لاحتضان يدي. تشدني في حنو وسعادة. مكان الفندق الكبير كان نهائي خط المترو. تتناثر فوق القضبان الحديدية أوراق ونفايات ووجوه مرهقة. فرحة أنا لزيارة عمل أُمِّي. سعيدة بالقبلات. وبقطع الشيكولاته الكبيرة.

وصف ديالكتيكي آخر له مغزاه يتوازى مع الوصف السابق، فهنا نرى الراوية الطفلة فرحة لزيارة عمل أمها، وكذلك نرى الوجوه المرهقة.

وتعود بنا الراوية إلى الحاضر، فالبرغم من «اختلاف شكل المكان والازدحام» يعاودها «شيء من الألفة لرائحة حدث قديم»، ويساعدها المكان على أن «تستعيد شريط الذاكرة». فالبرغم من وفاة الأم إلا أنه «كان فعلاً تلقائياً» أن تعمل في نفس المكان وتحتضن «الميكرفون المستدير الأسود»، وأن تخبر كل الدنيا «هنا القاهرة» «رغم الملابس السوداء واختناق «صوتها بالدموع». ويساعدها المكان الذي «يعج بحياة مستترة»، وكذلك «رهافة الإحساس بألم الوطن وحب الناس» وعلى تخطي فكرة الموت، أو بمعنى آخر، استكمال الأدوار السالبة والموجبة للموت والحياة والتواصل

ويستمر التواصل أو معنى أدق الصراع الدياليكتيكي بين الحاضر والماضي في قصة «ما وراء الجدار» فتتواصل الراوية هذه المرة ليس فقط مع الذات الأنثى، بل مع الذات الكبرى «مصر، مجسدة إياها من خلال رحلة قصيرة قامت بها من القاهرة الحديثة إلى القاهرة القديمة مارة بوسط القاهرة.

وتبدأ الراوية بالحاضر المأزوم والمختنق، عندما تقود سيارتها الصغيرة تشق قلب المستحيل في ليل قاهري حار رطب يطبق على الأنفاس فيزيد الأعصاب اشتعالا».

وتبدأ الرحلة في «قلب المستحيل»، فتصف لنا الراوية قائلة:

أبواق السيارات تضغط على أعصابي. خاصة هذه السيارة الحمراء الصغيرة خلفي تماما. ماذا يريد هذا الرجل بالضبط. أنظر في مرآة سيارتي فأراه يصيح ويشير بكلتا يديه. يبدو كما لو كان يريدني أن أفسح له. لكن إلى أين؟ أنا مثله لا يوجد أمامي طرق مفتوحة. أفقد اهتمامي به في التو..

وإن كانت الراوية قد استطاعت أن تفقد اهتمامها بالسائق الهستيري والمصاب بعصاب القاهرة المروري فهي لا تستطيع أن تفقد اهتمامها برجل متوسط العمر يمر من أمامها. «ذو بشرة تميل إلى الزرقة. يضع تحت إبطه جريدة ويحدث أشباحا لا يراها إلاه. يحث النقاش وينقلب إلى صراع»

صورة أخرى للجنون الفردي وأحادي الدراما في الشارع المصري. غير أن الرجل «يصطدم في حموته بأسرة كثيرة الأفراد تجرها أم شاحبة نحيلة كالقوس. تلبس جلبابا بنفجسيا ذا زهور حمراء كبيرة «مش تفتح يا أعمى؟» وهكذا تتحول دراما الجنون الفردي

ويبدأ الميلاد والبعث، الذي تصفه لنا الراوية عندما «يتقلص حجم القشدة. تصبح عجينة ناعمة لا تلبث أن تخشن. تتحول في يدي المرهقة إلى حبيبات صغيرة متكتلة. أفرج. يزداد حماسي وتزداد سرعة يدي. أملاً كفى من معجون القشدة. أضغط عليه. ينسال خيط لبن رفيع من استدارة البياض الدسم. أرص قطع الزبد على صينية ألومنيوم بجانبني». ويتواصل الحاضر مع الماضي، فتقول: عندما أضع الزبد في حلة واسعة على النار يحضرني شكل مطبخ جدتي الصغير... بلاطات الأرض خشنة... طالما اعتقدت وأنا طفلة أنها قد تشربت حمرتها من دماء خروف العيد. أمام البوتاجاز الأبيض الصغير تقف جدتي. تقلب الزبد السائخ في إناء واسع عميق. تعبق رائحته الشهية أرجاء المنزل الدافئ. أقلب الزبد. أضع القليل من الملح وأهدئ من النار حتى لا يحترق السمن. أملاً رثئي من رائحة السنين. فتكتمل الدائرة الكهربائية، بين الماضي والحاضر داخل الهوية الإيريسية الباعثة للحياة، فتكشف المنطقة المطموسة بداخلها. فهي تقبل «صورتها المعلقة في برواز خشبي قديم داخل» قلبها. وإن كانت الجدة قد توفيت على المستوى المادي، فهي حية ترزق على المستوى الروحي، داخل الهوية الإيزيسية المانحة للحياة، ومن ثم فهي تنهي قصتها بتحية المساء لجدها الجميلة:

«مساء الخير جدتي الجميلة».

وهكذا قد تعلمت الراوية درسا مهما، وهو إن كنا نود أن نواجه الحاضر المأزوم، فعلينا العودة إلى بدايات الحضارة الأولى، حيث كانت المرأة ولا تزال مصدرا للخلق والبعث والإبداع.

الجدران القديمة. جامع ومدرسة في مبنى واحد. أحجار فقدت لونها تحب طبقات التراب. مشربيات تحمل بصمة الزمن. كانت هذه مدرسة أبي الابتدائية. وكان شارع الأزهر دوما ليلا ساكنا جميلا يدفنه حضور أبي وأمي ورائحة منزل جدتي. بريق النحاس الأحمر في المحل المجاور لبسبوسة «محمود أمين» على ناصية جامع الغوري غارقة في غسل ساخن.

لكن هذا الماضي يصطدم فجأة مع حاضر هستيري مفاجئ: «صراخ أتوبيس نقل عام كاد أن يدهس سيارة صغيرة بصياح سائق الأتوبيس وقذائف شتائمه لسائق السيارة».

غير أن هذا التواصل الوقتي مع الماضي لم يمر هباء، فقد اكتشفت منطقة مطموسة بداخلها، اكتشفت حبها الديالكتيكي لمصر بكل ما فيها، باحضرها وماضيها. ويتجسد هذا الحب في بيتين من الشعر من قصيدة على «اسم مصر» لصالح جاهين

**باحبها بعنف وبرقة وعلى استحياء  
وأكرها وألعن أبوها بعشق ذي الداء**

وتؤكد الرواية هذا الإدراك والمعنى حين تقول:

«مدد يا صلاح يا جاهين. مدد»

ولا تختلف «رحلة العودة للهروب من الجحيم... عن رحلة الدخول إليه». إلا أن نسيمات طرية تأتي من ناحية المدينة تحمل رائحة العشب الرطب. إضاءة صفراء قوية تكشف مبنى الإذاعة. أرى الجدران. أرى الطرقات الباردة والأنعام المناسبة والأصوات الرخيمة. أرى وجه أمي الطيب غاضبا لأن طفلة السنوات الخمس قد فتحت باب الاستديو أثناء قراءة النشرة.

وهكذا تغوص في الماضي و «يتكثف الإحساس بالوحدة وسط الزحام. تطفو الروح جزيرة صغيرة منعزلة وسط الزبد

إلى جنون جماعي في الشارع المصري. غير أن وصف الرواية لكل هؤلاء يتسم بإحساس ديالكتيكي، فهي لا تصف بمنظور المتعالي، بل إنها ترى بشرة الرجل التي «تميل إلى الزرقة» وكأنه ميت حي، وكذلك ترى المرأة على أنها «أم شاحبة نحيلة كالقوس»، غير أن ألوان جلبابها تعكس جنون الصيف في مصر، فاللون البنفسجي، على مستوى الفلكلور، يذكرنا بالبذنان واللون الأحمر بالديك الرومي، وهي ألوان مرتبطة بالجنون.

وتتسع دائرة الجنون حين تصل الرواية إلى «ميدان العتبة» الذي يشبه «يوم الحشر»

يشعل كرنفال المحلات المتراسة لعرض الملابس والشنط والأحذية محلات حلويات وعصائر وأخرى لبيع مستلزمات الأفراح والسبوع، زهور وشموع وشرائط ملونة وقلل وأباريق يتداخل صوت عبدالحليم «جئت لا أعلم من أين لكن أتيت» مع «كون المحبة إنخرم إيدله بنطة لحام» أصوات غريبة وكلمات لا أفهمها حتى عندما أفسر شيئا منها.

وهكذا تقع الرواية فريسة للصراع بين الذوق الرفيع والأخلاق المهذبة وبين سوقية الواقع المؤلمة. وتزداد الهوة حين «تقع عينا (ها) على المسرح القومي وعلى إعلان مسرحية «هاملت»، فتتردد «صرخته داخلها. هل أكون؟!» وحمد الله وقبل أن تتبادر إلى ذهنها فكرة الانتحار مثل هاملت، فيأتي الماضي من خلال المكان لتتواصل معه وتكتشف منطقة مطموسة بداخلها. فعندما تسرع لشراء بعض الأشياء من محل في شارع بورسعيد قبل أن يغلق أبوابه وتعود بسرعة حتى لا يصل الونش إلى سيارتها الواقفة في الممنوع. تقول عند عودتي أُلح نفس



الأبيض وحطام أخشاب السفن الغارقة» هي واقع اللحظة»، فهذه حقيقة مادية نحسها على المستوى المادي الحسي، أما «ما وراء الجدران» والحقيقة التي «تستوحىها من شكسبير وغيره، فهي حقائق نحسها على مستوى الواقع النفسي والرمزي والروحي، هذه هي مستويات الحقيقة التي تدفعنا إلى الإيمان بالله سبحانه وتعالى. وهكذا ندرك نحن القراء، وإن لم تقل ذلك الراوية، إن ما وراء الجدران هو الحقيقة المطلقة. إنها الرؤية الإيزيسية التي تكتشف الروح خلف جدار الجسد.

وبعد إدراك الراوية التام للتفاعل الديالكتيكي بين الحاضر والماضي في قصة «ما وراء الجدران»، فإنها تستثمر هذا الإدراك إلى حد كبير في القصة الخاتمة للمجموعة: «صندوق قديم».

تبدأ القصة بلحظة فعل وتأمل. فالراوية قد خلعت «الدبلة الذهبية»، وتضع ثيابها ومتعلقاتها في حقيبة وتستعد للرحيل من منزل الزوجية. ويرى القارئ أنه لم يتبق من هذه العلاقة سوى فوضى من أقلام روج، فرش شعر، بنس، بكرات خياطة، صورة زفافها وصورة لها مع سيف وابنتهما دنيا على شاطئ مطروح، تعكس بسمتها داخل الإطار وهم السعادة الجميل. وبالرغم من أن الراوية لم تخبرنا عن أسباب فشل العلاقة الزوجية، إلا أننا يمكننا أن نتحسس تلك العلاقة في قصة «لأبد أن» وفي قصة «حلم سيء ليس أكثر» ففي الأولى كما أشرت من قبل كان الزوج رمزاً مجسداً للموت في الحياة وكان عبئاً مضافاً إلى أعبائها اليومية والنفسية، وكان هما لا يمكن نسيانه، غير أنها تحملته، وفي القصة الثانية، ينطق هذا الزوج المحنط فيزيد من مأساتها حين يقول «الأولاد ينقصهم تربية البيت ينقصه ترتيب. اهتمام. امرأة». إن انهيار العلاقة الزوجية كان قائماً وأن

الأبيض وحطام أخشاب السفن الغارقة» ومن هنا تتخطى الراوية الحاضر الجحيمي، وتغوص في بئر الروح داخل الجسد الغارقة في الزحام مثل «السفن الغارقة» فيرن في أذنيها صوت محمد منير:

**من وراء الليل والمعابد  
والكنائس والمساجد  
تخضنينا وتحكي لنا  
تصغر الدنيا في عينا**

وهكذا تتناغم صور الأمومة في داخلها: صورة أمها الحقيقية وصورة أمها الكبرى مصر. وتتوحد الرؤية الإيزيسية في بوتقة واحدة. وعندما تمر بسيارتها أمام قصر محمد علي تقول:

تنجذب روحي على ما وراء الجدار.  
أحفظ شكل الغرفة المستطيلة المطلة على الشارع أعشق نقوشها وألوانها ونصف إظلامها وقت النهار. أترك جزءاً مني دائماً فيها وأذهب لزياره أحياناً.  
ثم تتساءل:

«هل ما وراء الجدران هو الحقيقة أم وهمي أنا؟ أليست الحقيقة هي واقع اللحظة الآن. أم أن هناك حقيقة أخرى نستوحىها من شكسبير وجوته وجلال الدين الرومي أو نضعها معهم ونجعلها واقعا آخر نهرب إليه. هل هو مجرد هروب أم أن وراء هذه الأسوار حقيقة بشكل ما. على الأقل هذا هو ما يبقى معي بعد أن أطفئ محرك السيارة وأضواء عيني على السيمفونية السابعة لبيتهوفن.

للإجابة على تساؤلات الراوية التي تطرحها بلا إجابة، يمكننا القول إن من لا ماضي له فلا حاضر له أيضاً. وأن الحقيقة نسبية، والمطلق هو الله. وإن كانت «الحقيقة

أوراق الصندوق القديم يعيد مرة أخرى الوصلة الكهربائية مع الحاضر. يذكرها بقصة الحب الجميلة بين أمها وأبيها (التي لم تنته بموت أمها) من ناحية. ويذكرها ببدايات قصتها هي من ناحية أخرى. الماضي هنا هو سبب مباشر لقرار مصيري يتعلق بحاضر البطلة.

ولأن هذه البطلة النسائية الإيزيسية لا تتمرد من أجل التمرد، فإنها تتمهل عند اتخاذ هذا القرار المصيري... وإن استعادت «الدبل» لا يعد نهاية طبيعية للبحث عن الهوية النسائية الإيزيسية داخل الذات، وخاصة إن كان الزوج بتلك المواصفات التي عرفناها من قبل، ولأن رحلة البحث عن الهوية، لا تصل إلى منتهائها مع نهاية المجموعة الأولى، لأن الطريق لا يزال طويلاً، وعلينا نحن القراء الانتظار حتى فبراير 1999 حتى تنشر الكاتبة الروائية روايتها الجديدة «دارية» والتي ستساعدنا على أن نخطو خطوة أخرى واسعة في رحلة البحث عن الهوية الإيزيسية، والتي ستفسح أيضاً مجالاً أوسع لهذه الراوية، فإننا سوف نستطيع أن نفحص معها إلى داخلها ونرى دراياتها المقبلة المقدمة في تكنيك روائي أعتقد أنه الأول من نوعه. وعلى المستوى الفني أعتقد أن هذه الراوية التي انتهت الروائية من كتاباتها منذ أشهر لا تقل في قيمتها الفنية عن أعمال جيمس وفرجينيا وولف الروائية، كما أشرت لذلك في بداية هذا المقال.

(\*) تتابع رحلة البحث عن الهوية في مجموعة «سيدة المنام»، أما المرحلة الثانية فسوف تستكمل رحلة البحث في «دارية» وهي رواية طويلة للكاتبة سوف تنشر قريباً.

الانفصال النفسي كان قد حدث حتى قبل أن تفكر في الرحيل وقبل أن تخلع دبلتها الذهبية. ويزداد الأمر سوءاً إن نحن قد قارنا بين زوجها ورجال آخرين رأيناهم في «غريب» و«بيجاسوس» و«بجعة الحلم».

وقبل أن تهم بالرحيل تمتد يدها إلى صندوقها القديم. مصنوع من خشب قد أكل الزمن زهوة لونه البني المحروق وأطفاً لمعة إطاره النحاسي. ولكن أصدافه بقيت تتحدى الزمن. عندما أعطتها جدتها إياه لم ترغب في تجديده. كيف لها أن تمحو آثار الزمن الجميل. فتحته.

وإن كان هذا الصندوق يرمز للماضي الجميل أو إنه «مرآة للروح»، فإن ما يحويه هو رموز لهذا الماضي. ويستيقظ الماضي في شكل خطابات تحمل تواريخ متنوعة وغير مرتبة تاريخياً. فتبدأ بخطاب من الأب إلى الأم، 18/8/62، نرى من خلاله علاقة حب رقيقة. ثم تنتقل إلى تقرير طبي مؤرخ 10/3/87 يؤكد أن الابن وتدعى «فرح» تحمل حملاً إيجابياً، وتتأرجح التواريخ بين الماضي القريب والماضي الأبعد في شكل بياني يرتفع وينخفض كالآتي 1962، 1987، 1986، 1966، 1996، 1990، 1995، 1988، 1996.

إنها رحلة داخل الذات الإيزيسية التي تتواصل مع الماضي ممثلاً في خطاب من الأب إلى الأم، وتقارير طبية وخطابات من الأب إلى الابن وزوجها وخطابات من الابنة الزوجة إلى زوجها وابنتها الصغيرة. وهكذا تتواصل الراوية مع الماضي تقلب صفحاته محاولة اكتشاف منطقة مطموسة داخل النفس، وعن قصة صندوق قديم تقول الكاتبة: أما في «صندوق قديم» فالتأثير القوي الإيجابي للماضي واضح. لا يعرف القارئ أسباب أزمة الحاضر لدى البطلة (تخلع الدبل) ومع نهايتها (تعيد الدبله لإصعبها). لكن التقلب والتنقيب في

إحياء لذكرى وفاته الأولى  
(29/5/1988م) تأتي هذه  
المقالة الدراسية اعترازاً  
بالفنان الراحل حمد عيسى  
الرجيب الذي يمثل أحد  
رموز الفن في الكويت، والتي  
ساعدت كثيراً على تكوين  
القوام الثقافي والفكري  
للحركة المسرحية المحلية.  
تحت عنوان

«حمد عيسى جاسم الرجيب»

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

## الرمز الفني في بناء القوام الثقافي للحركة المسرحية في الكويت

• بقلم: د. محمد مبارك الصوري

تعتبر الكويت أحد التجمعات الحضارية العربية. فإن كان عمرها السياسي لا يتجاوز القرون الثلاثة، فإن هذا لا ينطبق على عمرها الفكري والأدبي، نسبة إلى طبيعة تكوينها السكاني العربي، والتي تمثل قاسماً مشتركاً وارثاً لكافة معطيات الحضارة العربية عبر العصور. مع ريادة الكويت بين أقطار الجزيرة العربية في استقبال المدنية الحديثة الوافدة وقبول أسبابها الحضارية.



في الكويت ومرت معه الحركة الفكرية والثقافية فيها بعدة مراحل تاريخية محددة، يمكن أن تؤخذ أساساً لدراسة تاريخية لتطور الأدب الكويتي، حيث تكشف عن طبيعته وتحدد موضوعاته وتوضح الطريق الذي يسير فيه.

وعلى الرغم من أن هذه المراحل يمكن اعتبارها أساساً لدراسة تاريخية مفصلة عن الأدب الكويتي، إلا أنه - مع هذا كله - فليس هناك حدود بين كل مرحلة ومرحلة أخرى، فقد تداخلت هذه المراحل تداخلاً شديداً، بحيث يصعب أحياناً أن نضع أديباً أو شاعراً في مرحلة بعينها، على أساس أن شعره يخلص لهذا النغم الفني أو ذاك. لذلك فقد تدفع هذه الحال إلى الاضطرار أحياناً في التحدث عن النتاج الشعري لشاعر بعينه في إطار مرحلتين متميزتين.

ولقد توافرت عدة عوامل كان لها أثر واضح على نمو الحركة الثقافية في الكويت وتطورها، خاصة في النتاج الشعري الذي أثمر حصيلة وخبرة من الكتابات الشعرية والأدبية، رغم قصر المدة التي ينتسب إليها. ومنذ الفترة التي أخذت فيها المجالات الأدبية طريقها إلى البيئة الكويتية، ظهرت نماذج من كتابات الكويتيين في مرحلة مبكرة، ومن أقدمها (مجلة الكويت) لعبد العزيز الرشيد التي ظهرت في عشرينيات هذا القرن والتي غلب على لون الكتابات النثرية فيها البحوث الدينية واللغوية، بالإضافة إلى بعض المقالات في موضوعات تمثل طليعة النثر فيها، والتي تكشف عن خصائص النثر الفني في تلك الفترة.

ونشأ حول هذه الفنون النثرية اتجاه نحو نقد هذه الفنون، كمحاولات نقدية نجدها في المجالات عن القصة الكويتية.

ومن أوجه الحضارة الإنسانية، الثقافة والمعرفة بصفة عامة، والتي تمثل عمليتي الأخذ والعطاء ككل مشترك بين الناس جميعاً. إلا أنه يجب علينا أن نستدرك أن الصلة بالتراث في مجال من مجالات المعارف الإنسانية وكذلك القدرة على تجديده، أمر يختلف من موقع إلى موقع ومن وطن إلى وطن، تبعاً لسلسلة من العوامل المتعددة، وكذلك الحال بالنسبة للاتصال بمنجزات الحضارة الحديثة والإفادة منها. فلقد حان الوقت لدفع الحياة الاجتماعية إلى ما هو أحدث، دون انحراف وفي حدود المجتمع الكويتي وظروفه.

وفي الكويت الآن حركة فكرية ونهضة علمية وأدبية، يدير شؤونها أناس متعلمون، وعوا أن العصر عصر ارتقاء وتقدم لا عصر جمود وتأخر. فساروا بكل همة ونشاط مبشرين بمستقبل زاهر للكويت وأهلها. إنها حركة تعلن عن اختلاف اليوم عن الأمس اختلافاً كبيراً، وأن البون بينهما شاسع عظيم فهو انقلاب اجتماعي مدهش. وعلى العرف الاجتماعي أن يكتسب ليونة وقابلية للتححر أكثر من ذي قبل، بما يدل على أن القيم الاجتماعية الحديثة مرهونة الفعالية بما نأخذه منها وهو أحسنها، وبما يتفق وتقاليدها الاجتماعية السائدة. ولقد أحسن المجتمع الكويتي ذاتيته، فلا بد أن يكون متشوقاً للتعبير عن هذه التربية الذاتية وعن آماله ونظرتها إلى الحاضر ورجعته إلى الماضي.

لقد عاشت الكويت حركة أدبية نامية على مر العصور، حتى تبلورت في السنين الأخيرة بمظهر أدبي مرموق في كافة المجالات الأدبية من قصة وشعر ومسرحية ومقالة. وقد مر الأدب العربي

التي يريد الكاتب طرحها على ساحة عقول القراءة والمتلقين.

لقد شهدت الحياة الأدبية في الكويت مجموعة فنون نثرية وأجناساً أدبية متنوعة في الأدب والفكر، قدمتها مجموعة من الشخصيات المتميزة فكرياً وفنياً. ومن الوجوه الفنية الفكرية رجال المسرح وأدبه. مع محاولتنا أن تكون وقفنا هذه بمنزلة مذكرة أدبية تحمل نظرة نقدية تكشف عن مسيرة الأدب وسيرة الأدباء وأهل الفن في الكويت خاصة المسرحيين.

ونحن مدفوعون إلى تقديم عرض موجز وسريع لمراحل نشأة الحركة المسرحية في الكويت، ابتداء من المسرح المدرسي حتى الاتجاهات الحديثة في المسرحية الكويتية، مروراً على أهم الملامح الفنية لهذه الحركة المسرحية الطموحة:

كان المسرح في الكويت أكثر التصاقاً بالقضية الاجتماعية منذ أن أصبح حركة، وقد عمل على جذب الناس حوله، وعلى الرغم من تفشي الارتجالية - فلم تقدم مسرحية فنية جادة في مرحلة البدايات الأولى - فإن الستينيات استطاعت أن تبعث وعياً جماهيرياً مسرحياً كان مبالغاً فيه، حمل عبئ (المسرح الشعبي) إلى جانب جهود (المسرح العربي) في مرحلة تالية. ومن هنا يمكن أن نقسم المسرح الكويتي باتجاهاته العامة إلى قسمين بارزين، هما: المسرح الترفيهي والمسرح الجاد.

وعلى أثر تكوين فرقة (المسرح العربي) واهتمام الدولة بها، ظهرت فرقتان جديدتان، هما: فرقة (مسرح الخليج العربي) وفرقة (المسرح الكويتي). ولكن هاتين الفرقتين - على خلاف فرقة المسرح العربي - قامتاً بمجهودات أعضائهما دون تدخل من

مع كتابة تاريخ الشعر أو عرض بعض نصوصه، مما يدل على أن حركة نقدية قد أخذت تنمو. وهذا أمر طبيعي، حيث نجد محاولات نقدية ودراسات أدبية في بعض المجالات الجادة ذات الطابع الأدبي (\*). وذلك منذ أوائل ستينيات هذا القرن. لها دلالتها على أن الحركة الأدبية في الكويت تتطور وترتبط بحركة نشر واسعة، تقوم بطبع نصوص الأدب الكويتي نثراً وشعراً لإذاعته وشيوعه بين الناس.

ولقد جاءت فترة الستينيات لتعبر عن الاهتمام الكبير في فنون القول النثرية وأهمها القصة، مع الاهتمام بالحركة المسرحية واستقدام الخبرات الفنية العديدة لها، وظهور كوكبة من كتاب المسرح والقصة وغيرهما. ومن خلال تلك الحركة الفكرية يبرز الدور الكبير الذي لعبته الصحافة لإذكائها، حيث مثلت الصحافة النشاط البارز في الفعاليات الأدبية، وما تميزت به مرحلة الستينيات وبما شهدته في بدايتها من نهضة صحافية كبرى تميزت في عامي 1961 / 1962م، وهما عاماً نشأة الصحافة اليومية الإخبارية ذات الطابع السياسي.

إنها محاولة لتقديم أدبية الكتابة وأدبائها من خلال قراءة نقدية جديدة في عطاءات وكتابات أدبية، ماضية الفكرة ولكنها متجددة بقاء وعطاء، بقصد اكتمال التواصل الفني الأدبي كلمة وفكراً، ومشاركة لتعميق الذات التي يدلل عليها مثل هذا التواصل، وذلك حين تسليط الإضاءة على كتابة أدباء الكويت ومثقفها، خاصة أن الكاتب يحاول في حروف كتاباته أن يخلق جسراً من التخاطب والتحاور من خلال ما يكتبه. وهذه الكتابات تمثل بحتمية معدلاً منطقياً لكمية من الانفعالات والشحنات والمعالجة

ثلاثين عاما- أي من عصر الارتجال إلى عصر التجريب فالتميز والانتشار- فإن النص المسرحي الأدبي يعد من أبرز عطاءات البحث عن الذات. وقد ظهر النص المسرحي الكويتي في أوائل الستينيات بلهجة محلية، وتأكدت عناصر الإبداع المسرحي مع منتصف الستينيات.

ونتيجة لتطور الحركة المسرحية في الكويت وشمولية هذه الظاهرة الثقافية فيها، حظيت هذه الحركة بالكثير من اهتمام الدارسين والباحثين والنقاد. المسرح في الكويت ولد ظاهرة تعبيرية لحالة اجتماعية حضارية. ومن هنا يمكن أن نتبين في المسرح لدينا خطين بارزين أكثر من غيرهما. أولهما المسرح الترفيهي وثانيهما المسرح الكلاسيكي فصيح اللغة والعبارة كما نوهنا سابقا، والذي لا ندعي مع ذلك أنه يشبه المسرح الكلاسيكي كثيرا في صورته المعروفة في أوروبا ابتداء من عصر النهضة.

ولقد ارتبط أدب المسرحية الكويتية في فترة الستينيات والسبعينيات- هي باكورة عمر المسرح الكويتي الحديث- بمشكلات التغير الاجتماعي وقتها في وسط المجتمع الكويتي. ومن ثم كان لابد من أن يصاغ باللهجة الكويتية الدارجة حين اتخذت مستوى يصلح للأداء المسرحي. وربما كان الفهم الخاطئ للتعبير عن الواقع تعبيرا مباشرا ونقل ما يجري كما هو، هو الذي يؤدي إلى مثل هذا المعنى.

وعلى الرغم من قلة النصوص المسرحية باللغة الفصحى، سنحاول أن نولي اهتمامنا بالأدب المسرحي الفصيح وأصحابه، قاصدين ومحاولين تقويم القطاع الفني الثقافي المهم في حياتنا المعاصرة الحديثة، جاعلين من الأدب

جانب الدولة. ثم رأى المسؤولون- إقرارا للعدل في معاملة جميع الفرق وتحقيقا لمبدأ المنافسة بينها- أن تستقل فرقة (المسرح العربي) وتتولى أمر نفسها كغيرها. وأخيرا اعترفت (إدارة الشؤون الاجتماعية) رسميا بجميع الفرق.

على أن تميز هذه المرحلة بتعدد الفرق لم يعن تكرارا، برغم التداخل النسبي بين الفرق الأربعة، إذ كان لكل فرقة شخصية فنية مستقلة ذات لون توشك أن تعرف به. ولم تعتمد هذه الفرق تكوينها على تلاميذ المدارس ولا على فرق الكشف، إنما اعتمدت- غالبا- على المواهب التي تنمو من خلال أداء الفرقة المسرحية. ومن ناحية أخرى تعدد المؤلفون المحليون للنصوص المسرحية(\*)، وهذا هو المهم. وأفادوا من النصوص العالمية المترجمة، حتى إن بعضها منح صفة المحلية خلال (التكوين) والإعداد.

تلك كانت أبرز ملامح المرحلة الثانية في تطور المسرح الكويتي، بما يكشف عن الدراما الاجتماعية التي حولت النص المسرحي من التاريخ- على مستوى المسرح بالمدرسة أو تجربة المسرح العربي الفصيح- إلى قضايا الواقع في المجتمع الكويتي.

والحركة المسرحية في الكويت تعد من النشاطات الثقافية البارزة والتي صاحبت المتغيرات الاجتماعية الحديثة. وقد توافقت إيقاعاتها هبوطا وصعودا، انسجاما مع واقع تلك المتغيرات. فلا نجافي الحقيقة بشيء إذا جعلنا النشاط المسرحي في الكويت من أبرز أنواع النشاط الفني فيها أو أميزها.

وإن كانت المسرحية المحلية قد اقترنت بالكلمة المحلية شكلا ومضمونا، خلال ما عرض على خشبة المسرح في الكويت عبر



المسرحي بلغته الفصحى منطلقاً إلى حكم فني نطلقه .

وإيماناً بالدور الكبير الذي يؤديه رجال المسرح في الكويت، اعتمدنا كثيراً عليهم في الكشف عن الحقائق والمعلومات العامة، من خلال المواجهة مع أوائل رجال مسرح الكويت ورواده، مثل: زكي طليمات ومحمد النشمي وحمد الرقيب ودوره المتميز عند البحث عن بداية جديدة.

## حمد الرقيب والمسؤولية

ولد حمد عيسى جاسم الرقيب عام 1924م في الكويت، وتعلم في المدرسة (المباركية) و(الأحمدية). وصار ناظراً لمدرسة (الصباحية) الابتدائية عام 1951م بعد أن أرسل عام 1945م في بعثة دراسية لدراسة التربية والتعليم في المسرح. ربطته صداقة وثيقة بزكي طليمات. أمضى ستة وثلاثين عاماً في خدمة الدولة. وكان لوقت طويل سفيراً لدى الكويت في مصر، ثم وزيراً للشؤون الاجتماعية والعمل ووزيراً للإسكان. ويعتبر الرقيب من أنشط الفنانين الكويتيين وأبرزهم.

## حمد الرقيب.. الفنان المسرحي

إن موقع حمد الرقيب البارز في خلق أدب مسرحي على مستوى التأليف أو الإخراج والتمثيل مدعاة قوية، تدفعنا للوقوف عند جهود هذا الفنان الكبير، وما أعقبه من دور بارز في مرحلة البحث عن بداية جديدة. غافلين -مؤقتاً- الحديث عما للفنون الشعبية في الكويت من طابع درامي وما فيها من الأبعاد الدرامية التي

لا تدخل هنا ضمن اهتماماتنا. وحتى البدايات الأولية التي أوردها التاريخ الأدبي في الكويت ليست موضع اهتمام كبير من قبلنا في هذه اللحظة. مع الاهتمام في مسرح (نادي المعلمين) الذي اتخذ صفة التنظيم والاستمرار، بفعل جهود (حمد الرقيب) الكاتب الفنان والمدرس المسؤول. مع الوقوف عند (المسرح المدرسي والبحث عن الشكل المناسب) وبيان نزعة التأليف المسرحي للنص التاريخي الفصيح والنص المسرحي الهزلي والخفيف. مع المشاركة في خلق النص المسرحي الشعري، الذي يمثل غياباً عن الساحة الأدبية المسرحية المحلية ظاهرة تستحق منا الوقوف والتنبيه.

## «الرقيب» و(المسرح المدرسي)

يشير الأستاذ أحمد الشرباصي في كتابه (أيام الكويت) حين حديثه عن أهمية التمثيل في المسرح المدرسي قائلاً: (أما التمثيل فالشغف به ظاهر متزايد، وما يكاد يعرف أن هناك حفلة تمثيلية حتى تتكاثر عليها الجموع من كل حذب وصوب. وقد تضيق المقاعد بالحاضرين، فيظل بعضهم وقوفاً ساعات طويلة، وهم مستغرقون في متابعة ما يشاهدون ويسمعون. والفرق التمثيلية منتشرة في المدارس، وتقدم تمثيلياتها في المناسبات الإسلامية والعربية)(1).

وأهم ما تؤكد المقولة السابقة الإشارة إلى أهمية المسرح المدرسي كظاهرة تثقيفية فنية صحيحة، تدخل ضمن النشاط المدرسي الذي يعد من أهم الوسائل التربوية التي تسهم في تربية الأبناء في جميع مراحل التعليم.

مجلة (البعثة) (5) تحت عنوان (حدث لي على المسرح) ورد ذكر ثلاث مسرحيات، هي (الميت الحي)، و(من تراث الأبوة)(\*\*). وكذلك مسرحية (حكمة سليمان).

لقد تواجد (حمد الرقيب) في مسرح الكويت المدرسي بالقاهرة، حيث وضع فكرة تمثيلية (مهزلة في مهزلة) الهزلية للمسرح المدرسي، والتي نظمها شعرا (أحمد العدوانى). وسنلاحظ أنه بعد كل مسرحية تاريخية عربية أو إسلامية يقدم فصلا هزليا. وهذه التمثيلية من عروض المسرح المدرسي في القاهرة، ومما قدمه فريق التمثيل في (بيت الكويت)، حيث مثلت فرقة التمثيل رواية (مهزلة في مهزلة) التي تعتبر أول نص مسرحي شعري كتب في الكويت، أبدعها الشاعر أحمد العدوانى ووضع فكرتها حمد الرقيب. وهي مسرحية شعرية ذات مغزى سياسي في ثوب هزلي، تحكي مهزلة ضياع فلسطين عام 1948م من يد العرب، قوامها الفني فصلان. وقد مثلت هذه المسرحية لأول مرة في بيت الكويت في 17 نوفمبر 1948م، كما تدل مقدمة كتابها الذي نشرت به بعد ذلك العرض.

يقول (عبدالعزیز حسین) مدير بيت الكويت في تقديمه لكتاب هذه المسرحية (قدم الأستاذان حمد الرقيب وأحمد العدوانى إنتاجهما الأول، الذي يتمثل في هذه المهزلة الصغيرة على مسرح بيت الكويت، فوجد بها كل من شهدا جميع الخصائص التي تؤهلها للنجاح الباهر، مما دفعهما إلى نشرها لكي تنتفع بها المدارس والجماعات الأخرى. وهذه المسرحية الشعرية إلى جانب رصانة نظمها واضحة المعنى، سلسلة الأسلوب، يسهل على الطلاب التعبير بها عن مواقف

فالمسرح المدرسي لم يأت من فراغ، بل كان محصلة فكرية شبه نهائية لإلحاح فكري عاشه المجتمع الكويتي. ويستمر هذا الباحث في هذا الصدد ليدلل على همم الرجال آنذاك في إقامة هذا الصرح التربوي الفني المهم. فيشير إلى أن (في مدرسة الصباح مسرح مجهز بوسائل حديثه من ناحية الملابس والأضواء وتكييف الملامح(\*)). ولا عجب فناظر المدرسة هو الأستاذ حمد الرقيب(2).

ومن هنا يتبين لنا الدور المرموق لهذا الفنان، الذي دفعت جهوده الفنية الواضحة هذا الملاحظ الباحث إلى التتويه بتلقائية هذا التطور الفني، بسبب وقوف (الرقيب) بجانبه. وبما يبرز أهميته في رحلته الفنية المدرسية، التي شجعت المدرسين في تغذية روح المنافسة بين مدارس الكويت آنذاك فظهر من بينهم من قدم محاولاته الدرامية كتذكية المسرح الإسلامي المدرسي والمسرح الذي يغذي الروح القومية العربية.

وقد تنوعت نشاطات (الرقيب) المسرحية، حيث قام بدور (فاطمة) أخت الفاروق عمر في مسرحية (إسلام عمر) أو (عمر بن الخطاب في الجاهلية والإسلام)(\*)، والتي قام بتشكيل فكرها وإخراجها عضو البعثة التعليمية الفلسطينية الأستاذ محمد محمود نجم(3)، حيث قام الرقيب في هذا الدور، ولكي لا يكون محرجا أمام الجمهور أخذ دورا آخر هو دور رجل في المسرحية نفسها (ليثبت أنه رجل وأنه يستطيع أن يمارس الدورين) على حد تعبير الباحث خالد سعود الزيد(4).

ومارس (حمد الرقيب) الكتابة في المسرح تنظيريا، ففي مقالة له نشرها في

ونظمها شعرا الأستاذ أحمد العدوانى، وكلاهما من شبيبة الكويت الناهضة التي تجاهد في سبيل العلم بالديار المصرية. وهذه التمثيلية هي أول مجهود لبعثة الكويت ينشر على الناس في كتاب .... وهذه المسرحية القصيرة ..... بفكرتها الجميلة وشعرها السلس العذب تفيض بالحركة والحياة والإثارة. ويقيني أن مثل هذه المسرحية لو قام بتمثيلها ممثلون قادرون مجيدون لبلغا شغاف القلوب من المشاهدين ..... ويغلب على ظني أن الممثل الموهوب الأستاذ حمد الرقيب صاحب فكرة هذه المسرحية التي نتحدث عنها، هو الذي يخطر بالبال حين السؤال عن وضع هذه الأسماء).

ثم يستمر معلقا على فكرة هذه المسرحية وحوارها فيقول (والمسرحية بعد هذا منتزعة في فكرتها وحوارها من صميم الحياة التي يحياها العامة الجمهور، بما فيها من غرائب ومتناقضات، فهي تصور لك في براعة حكمة وفكاهة فكهة كيف يتجسم مركب النقص في نفوس الضعفاء، فيحاولون تعويض نقصهم بالتعالي على سواهم أو التظاهر بما ليس عندهم)(8).

إن مسرحية (مهزلة في مهزلة) تمثل أول ثمار التعاون الفني بين حمد الرقيب وأحمد العدوانى. كما تمثل مطلع حياتهما الفنية، فالأول اقترح الفكرة والثاني نظمها شعرا، وأضاف من خلال النظم تفاصيلها وملامحها. وهي أول مسرحية كويتية نُظمت شعرا وتمثل بداية حياة العدوانى والرقيب الفنية. وتُعتبر من التجارب الفنية المبكرة لهما وباكورة إنتاجهما الفني. لذا جاءت هذه المسرحية مليئة بالموضوعات الجانبية، فقد أراد واضح فكرتها مع ناظمها أن يقول كل شيء فيها.

القصة. وهي تقدم لنا شخصيات فكهة تعيش بيننا وتكدح في الحياة بأسلوبها الخاص، وكل ما هنالك أنها وضعت تحت منظار مُعْظَم يتمثل في هذه المسرحية. وهو أسلوب من النقد الاجتماعي محقق النفع عميق التأثير(6).

وهذا التقديم - كما نلاحظ - لم يخل من النقد المسرحي للنص، حيث ذكر بعض الخصائص المسرحية فنيا مع مضمونها الاجتماعي، بأسلوب لم يخل من نزعة إعلامية، خدمة لهذه المسرحية التي ربما كانت أول تمثيلية شعرية في تاريخ المسرح الكويتي. وقد أخرجها (حمد الرقيب) وقام بأداء أدوارها الطلبة الكويتيون الدارسون في القاهرة.

وقد أشارت مجلة (البعثة) إلى ما لاقته هذه المسرحية من نجاح (منقطع النظير صار حديث الناس فيما بعد، مما دعا بعض المدارس الثانوية إلى طلبها لتمثيلها في المدارس)(7). وقد نشرت هذه المجلة أجزاء من فصول المسرحية(\*)).

تؤكد مقالة الأستاذ أحمد الشرباصي التالية اهتمام الصحافة آنذاك بالعروض المسرحية الخاصة بشبيبة الكويت بالقاهرة، والاهتمام الأكبر بهذه المسرحية وصاحبها. تلك المقالة التي تتناول هذه المسرحية بشيء من الموضوعية و ببعض شمولية النقد المسرحي، حيث تطوف هذه المقالة النقدية ما بين المادة الخبرية عن هذه المسرحية، ثم موضوعها والحديث عن واضعيها وخصاص لغتها الفنية ومستلزمات المسرح الشعري، وبعض قضايا المسرح العربي آنذاك. وقد جاء ذلك النقد التطبيقي تحت عنوان (عرض سريع لمسرحية مهزلة في مهزلة) جاء فيه:

(هذا عنوان تمثيلية للمسرح المدرسي. وقد وضع فكرتها الأستاذ حمد الرقيب



(حسان بن ثابت) في مسرحية (الحي الميت) الفصيحة اللغة.

كان (الرجيب) يجمع الطلبة عصر كل يوم ليقوم بتدريبهم على التمثيل، ولإعطائهم فكرة عن معنى المسرح في حياة الناس والمجتمع وعن معناه كرافد من روافد الثقافة والفنون. وقد سجل مثل هذا الانطباع فيما سجله من مقالات تواتت على نشرها مجلة (البعثة)، وكذلك مجلة (الرائد) الصادرة عن (نادي المعلمين). ولقد خلق سفر الرجيب إلى القاهرة الردة الفنية إلى العامية، بعد النشأة الفصيحة. كما خلق سفره هذا للنشء متسعا من الوقت لزعامه المسرح المرتجل.

وفي عام 1948م عندما انتقل النشاط المسرحي من المدارس إلى النوادي والجمعيات الأهلية، وأنشأ (نادي المعلمين) جماعة للتمثيل. بغرض زيادة دخله المادي عن طريق دخول التمثيليات. مارس محمد النشمي ومعه حمد الرجيب التمثيل المسرحي من خلال هذا النادي، والذي قدم مسرحية (مجنون ليلى) للشاعر أحمد شوقي ومسرحية (وفاء) للكاتب الفرنسية جنجياف، وقد قُدمت في عام 1945م، وأخرجها (حمد الرجيب). ونتيجة لنجاح هذه المسرحية، فقد أعيد عرضها أكثر من مرة. فهناك (وفاء الأولى) و(وفاء الثانية)، و(وفاء الثالثة)، كما ذكرت مجلة (الرائد) (9). وقد وُلدت للرجيب طفلة أثناء عرض المسرحية، فقال «إن اسم طفلي ولد معها»، فسماها وفاء. وقد احتفل الرجيب ببلوغ طفلة السنة الثالثة من عمرها، في شهر فبراير من عام 1948م، مما يدل على أن مسرحية (وفاء) قد عُرِضت في شهر فبراير عام 1945م.

وسنجد غياب العنصر النسائي في هذه المسرحية. وهي ظاهرة فنية متكررة في معظم مسرحيات حمد الرجيب.

## «الرجيب» و نادي المعلمين والمسرحية التاريخية

حظيت بداية المسرح المرتجل بجهود حمد الرجيب، كما قام بمثل هذا الدور رواد الحركة المسرحية في الكويت أمثال: محمد النشمي. وقد كان (الرجيب) يضع فكرة مسرحية ما بالتعاون مع رفاقه. فقد كان يجتمع بهم ويعرض عليهم الفكرة الرئيسية للعرض المسرحي، ويحاول أن يحدد معهم الخطوط العريضة، ويوزع عليهم الأدوار بلا نص مكتوب. وعلى خشبة المسرح يرتجلون الحوار المناسب، مع إشرافه على إخراج العرض المسرحي. وحين التحدث عن إحياء التراث الفني وإلقاء الضوء على الذين وضعوا اللبنة الأولى للحركة الفنية في الكويت، نتذكر في هذه المرحلة جهود الفنان محمد النشمي كواحد من الرعيل الأول ومن رواد وواضعي أسس الحركة المسرحية في الكويت. وأول محاولات النشمي التمثيلية كانت في عام 1940م حين كان طالبا في المرحلة المتوسطة(\*)، والتي جاءت بجهود واختيار أستاذه حمد الرجيب، حين ضمه إلى فريق مدرسة الأحمدية(\*)، حيث مثل مسرحية (أم عنبر) والتي عرضت النشمي إلى غضب أهله ونقمتهم. فالرجيب هو مكتشف الرائد الفنان محمد النشمي وهو مشجع، وذلك حين التقى بحمد الرجيب الذي عُيِّن مدرسا في المدرسة الأحمدية عام 1942م لمادتي التاريخ والجغرافيا. فقد اختاره (الرجيب) ليقوم بدور

## دور حمد الرقيب والبحث عن بداية جديدة

حمد الرقيب المعاش للعملية المسرحية، قد طرح نفسه بقوة واستمرار (فهو الرجل الذي زرع هنا - في الكويت - بذورا فنية، نمت ومازالت تنمو. وهو الذي أعطى للفن عصارة ذهن وموهبة. كتب ومثل ولحن وألف الموسيقى. وفوق ذلك كله مهد الأرض التي تنمي المواهب عندما كان في مركز المسؤول عن هذه المواهب (10).

وإذا كانت البذور الأولى للمسرح في الكويت قد وجدت منذ مدة ليست بالقصيرة، إلا أن العقد الأخير قد شهد تطورا ملموسا في المسرح الكويتي، وراح يحظى برعاية الدولة واهتمامها. ولا بد لأي متحدث عن المسرح في الكويت أن يذكر أن أول مسرحية قدمت - هي إسلام عمر أو عمر بن الخطاب في الجاهلية والإسلام - كانت عام 1939/38م الدراسي، وهي من تقديم تلاميذ المدارس ومدرسيها، وكان ذلك بإشراف (حمد الرقيب) الذي كان يعمل مدرسا في ذلك الوقت. وقد اشترك الرقيب في تمثيل أحد أدوار المسرحية. وإن بواكير المسرحيات التي ألفت ومثلت في المدارس بجهود التلاميذ والمدرسين - منذ عام 1938م - قد جاءت بحافز منه. (كما يمكن اعتبار أول نص منشور (من الجاني؟) - لحمد الرقيب - نموذجا لهذا النوع من التمثيليات (11).

وعلى هذا النحو نجد أن (الرقيب) قد كوّن القوام الثقافي للحركة المسرحية في الكويت، فقد أسهم في وضع المسرح على الطريق الصحيح بربطه في اللغة العربية، بالاستعانة بالخبرات التي أخرجت المسرح في الكويت من الاجتهاد إلى

الحرفة والفن. فهو أول رائد للحركة المسرحية الكويتية وأول من تلقف الراية عن الفتية الذين قَدَمُوا من فلسطين رافدين للحركة التعليمية والفنية في الكويت. ويعتبر (الرقيب) أول من عالج الكتابة بالفصحى للمسرح الكويتي، ومن خلال مسرحيته «خروف نيام نيام» و«من الجاني؟».

لقد استطاع حمد عيسى الرقيب بإدراكه الخاص أن يضع المسرح في الكويت على الطريق الصحيح، فقد تعرف عليه هاويا، ثم ظهر فيه ممثلا وهو المدرس، ثم عضوا في فريق التمثيل المدرسي، خاصة في المدرسة الأحمدية. وقد أشرف على جميع التمثيليات التي قامت بها فرق مدرسية تمثيلية، ما لبثت أن ملأت العطلة الصيفية بتمثيل المسرحيات. يُذكر منها (هملت)، والمروءة المقنعة الشعرية، في سبيل التاج، فتح مصر). كما قام الرقيب بتمثيل الأدوار الأولى في مسرحيات (من تراث الأبوة، العفو عند المقدرة، ووفاء).

واستمر الرقيب يواصل نشاطه المسرحي في مدرسته (الأحمدية)، ومدارس أخرى تأليفا وإعدادا وإخراجا وتمثيلا. لذا يعتبر (حمد الرقيب) أول من تخطى بقدرته الفنية حدود فرقته ومدرسته: إذ كان مدرسا بالأحمدية وأشرف على إخراج مسرحية مثلها فريق (المباركية). كما بدأ بالإخراج. ثم شارك في التمثيل وصناعة (المكياج) و(الديكورات)، وشارك كذلك في التأليف حيث اشترك مع الشاعر أحمد العدوان في كتابة مسرحية (مهزلة في مهزلة) الشعرية، وذلك حين وضع الرقيب فكرتها، بل وصاغها قصة أعجبت فكرتها (العدواني) فأعاد صياغتها شعرا

توالت المسرحيات التي تقدمها المدارس في العطلة الصيفية، وهي مسرحيات تاريخية رصينة الموضوع، يتبعها فصل كوميدي. وكان أول فصل من هذه الفصول الكوميدية قد جاء بعنوان (أم عنبر)، وهو من إعداد (حمد الرقيب). والهدف من هذا الفصل الترويج عن الجمهور بعد العرض المسرحي التاريخي الجاد والمختار أو المقتبس أو المكتوب المؤلف من موضوعات المنهج المدرسي.

وكانت المسرحية المضحكة بلا نص مكتوب. يقوم (الرقيب) بتفصيل الأدوار حسب الأشخاص المتعاونين معه في هذا العرض أو ذاك، فكان يجمع رجاله ويشرح لهم مضمون التمثيلية ويوزع عليهم الأدوار. ويكتفي الممثلون في بعض الأحيان بعمل تدريب قبل العرض، مع دراسة أدوارهم على الطبيعة في أغلب الأحيان.

ومن الممكن أن تكون رؤية الرقيب الفنية قد اتضحت بصورة أفضل وأشمل بعد أن جاء من القاهرة عام 1950م متخرجاً من معهدا التمثيلي، فكانت أولى خطواته الفنية قيامه بإخراج مسرحية (البخيل) لمولير. ونقرأ في (مجلة الرائد)(\*) خبراً فنياً عن جهوده في الإخراج. ينص هذا الخبر على أنه قد «قامت جماعة، التمثيل بنادي المعلمين بتمثيل رواية جديدة اسمها (سر الجريمة)، وهي من إخراج الأستاذ حمد الرقيب. وقد حشد كل ما هو كفيل بنجاحها من تمرين كاف واستعدادات فنية هائلة من مناظر وملابس ومكياج». وتشير هذه المجلة وبنفس عددها - بعد ذلك - إلى أنه بعد خمسة عشر يوماً من الحفلة مثلت الجماعة نفسها (مجنون ليلي) لشوقي(\*) على مسرح (مدرسة

مسرحياً. وألف (الرقيب) منفرداً مسرحيتين (من الجاني؟)، و(خروف نيام) وبذلك السلوك الفني الجيد والمجهود المسرحي الطيب عايش (الرقيب) العملية المسرحية منذ أولى خطواتها إلى آخرها.

## «الرقيب» الموسيقي العاشق

لم يكن دور (حمد الرقيب) مقتصرًا على المسرح، فالرقيب موسيقي عازف بارع، له مقطوعات موسيقية وألحان تُغنى(\*). وقد احتضن الفنون الشعبية وطور عناصرها قبل أن تتعرض للانقراض وبمساعدة وجوده في وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل، بعد تاريخه الحافل الطويل في المجال المسرحي، وذلك من خلال تسجيل فعالياتاتها وعطائها في قوالب تسجيلية تلفزيونية وإذاعية، وعلى شكل (نوتات) تحفظ إيقاعاتها الموسيقية وألحانها من الاندثار.

لقد جاءت بداية النشاط المسرحي في الكويت مع عام 1956م. فيما أنشأت (إدارة الشؤون الاجتماعية والعمل) مركزاً لرعاية الفنون الشعبية. ولحمد الرقيب دور في تأسيس هذا المركز، حيث فكر بإنشائه، والذي أخرج الكثير من فناني الكويت، فقد كان (حمد الرقيب) هو وكيل الوزارة طيلة هذه الفترة. وعلى الرغم من امتزاج فنّي (المسرح والموسيقى) في شخصه، إلا أن الحركة المسرحية في الكويت لم تعرف شكل المسرح الغنائي على يديه في ذلك الوقت، حيث لم تمتزج موسيقاه بالموهبة المسرحية لديه: عطاء بارزاً ملموساً فيه، ومعروفاً عنه.

لقد تكررت عند الرقيب القدرة التمثيلية عند كل نهاية عام دراسي، حيث



## «الرجيب» في القاهرة

ولم تقتصر جهود (حمد الرجيب) المسرحية على المستوى الداخلي، فحينما سافر إلى القاهرة - بقصد الدراسة فيها - واصل جهوده المسرحية من خلال النشاط المسرحي الطلابي هناك، حيث وجد مسرحية «مهزلة في مهزلة»، حيث وجد في (بيت الكويت) مناخا صالحا وتربية بكرة لتجديد نشاطه المسرحي، ومجالا لتطبيق ما يتعلمه في (المعهد العالي لفن التمثيل)، فقام بالإشراف على فرقة من الطلبة للتمثيل. كما أخرج مسرحياتها التي قدمت مسرحا فصيحا متطورا، فقد حاول الرجيب قيادة الحركة المسرحية من القاهرة مستفيدا من دراسته لفن الإخراج في المعهد ومن تجاربه الفنية، مع ما يعرض في القاهرة من مسرحيات. وبذلك السلوك الفني ظهر خطان متوازيان للمسرح - بعد البواكير والإرهاصات - كلاهما ينزع نزعة مستقلة، يمثل الأول منها طلبة الكويت في القاهرة بقيادة (حمد الرجيب) وجهوده. والآخر يمثله (النشمي) الذي ظل في الكويت خليفة على المسرح بعد مغادرة الرجيب عام 1945م إلى القاهرة، ليلتحق بمعهد المعلمين وبالمعهد العالي لفن التمثيل فيها، مما خلق له رابطة صداقة وثيقة مع رجاله وأسائذته، أقواها وأبرزها علاقته المتينة بأستاذه زكي طليمات الذي استفاد منه كثيرا. لقد اهتمت الصحافة آنذاك بمثل هذه الجهود الفنية لحمد الرجيب، أهمها مجلة البعثة(\*) التي تصدر في القاهرة ودورها الفعال في تلقي أنباء مثل هذا النشاط الملموس، خاصة خبرها عن تمثيل رواية (أضرار التبغ) لأنطون تشيكوف وتعريب

النجاح)، ومن إخراج حمد الرجيب أيضا. ونحن بحاجة إلى أن نتساءل: إنه إذا كان (النشمي) قد مهد الأرض أمام اللهجة العامية بعد مسرحية (أم عنبر)، ومهدا أمام إطالة عمر المسرح المرتجل، فلماذا لم ينجح (الرجيب) في مسرحياته المرتجلة ولم يستمر اندفاعه لها؟ ردا على هذا يقول الرجيب: «كنت من المعجبين بالريحاني. كنت أشاهد مسرحياته، وقد حاولت أن أفعل نفس الشيء للكويت، ولكننا كنا نرتجل، ولم تكن لنا موهبة الكتابة. لذلك لم ننجح» (12).

وتشهد لحمد الرجيب عدة حوادث ومواقف تدل على ما لديه من حضور مسرحي جيد، لعل من أوضحها ما حدث له في سنة 1943م حين كانت (مدرسة الأحمدية) تمثل رواية (الميت الحي) ومسرحية (من تراث الأبوة) وكذلك (العفو عند المقدرة). كما تكشف مقالة (حدث لي على المسرح) (\*\*\*) عن هذا الحضور المسرحي وتخلصه في المواقف المسرحية الحرجة، اعتمادا على ما لديه من حسن تصرف وذكاء. مع المران والتجربة الفنية التي اعتمد عليها في احترامه للمسرح والعروض المسرحية وجهود المشاهدين، عندما يقع في أمر محذور. وهذه المواقف تبين قدرة على تحريك الممثلين ورسم حركة الإخراج المسرحي، خاصة تحريك المجاميع وقيادة الآخرين لإنقاذ العمل الذي يمتد دوره فيه إلى خلق المحاور وإنقاذ الحوار في سبيل إنقاذ العرض المسرحي من الدمار. وهذا دليل على أن (الرجيب) ممثل حريص على النص والالتزام بما رسم له. وبما يعني أخيرا الابتعاد كلية عن الارتجال المصطنع حتى في المواقف المسرحية الطارئة التي تستدعيه لإنقاذ العرض المسرحي.

مسرحية بين فرق المدارس للتمثيل تقام في نهاية العام الدراسي .

والرجيب في قراره الخروج بالحركة المسرحية المحلية عن طريق الارتجال والعودة بها إلى البداية الصحيحة، اعتمد في سبيل تحقيق ذلك المطلب - على عناصر مثقفة من مستوى المدرسين الذين ألف منهم فرقة التمثيل (بنادي المعلمين)، اتصلت بالنصوص الفصيحة والعالمية ذات المستوى الفني، لشعوره بأنه يجب البدء بالمسرح الجاد، مبتدئاً بتنفيذ منهجه لإصلاح المسرح بإقرار مستويين: مستوى تلاميذ المدارس في مسرحهم الوعظي التاريخي والتعليمي، ومستوى الفريق الرسمي من المدرسين من خلال النصوص العالمية ذات الطابع المتزن. معتمداً على تطعيم المسرح بالفكر العالمي المتطور والجاد لكي يتم تأسيسه على مستوى ثقافي علمي بثه في كافة المدارس، لاكتشاف المواهب الشابة فيها، مع تنشيط الحركة المسرحية في الكويت، كفنانون له دور كبير في تقديم مسرحيات (نادي المعلمين) الإسلامية والتاريخية (14)، خاصة وأن المسرح في الكويت مازال مسرحاً تربوياً تعليمياً، عليه أن يغادر هذه المرحلة إلى التعبير عن الجماهير العريضة.

وفي سبيل تأكيد هذا الدور العربي للمسرح، دعا (حمد الرجيب) الفنان العربي (زكي طليمات) وحرص على وجوده في الكويت. كما شجعه على تجربة المسرح العربي وتقديم المسرحيات التاريخية العربية من خلاله، خاصة بعد محاولة فرقة (المسرح الشعبي) - التي أسسها (الرجيب) بعد عودته من القاهرة(\*) - في أوئل عام 1955م سد الفراغ من ناحية وتطوير الحركة

نجاتي صدقي. وعن تمثيل رواية ثانية وهي (معركة اليرموك) ورواية (المروعة المقنعة) مع (مهزلة في مهزلة) الشعريتين(\*\*)، حيث يبرز اسم (الرجيب) من بين الأسماء اللامعة ضمن فريق التمثيل المسرحي في بيت الكويت.

## استمرار جهود «الرجيب»

وعلى الرغم من هذه الجهود المسرحية للرجيب في القاهرة، فإن ذلك لا يعني انقطاعه عن جهوده الفنية المسرحية في الكويت أثناء هذه الفترة(\*\*\*)، لذا فقد تم الاتفاق بين عشاق المسرح وبينه ليقوم بتقديم عرض أو عرضين في الكويت خلال الصيف، خاصة وقد ضَعُفَ النشاط المسرحي في المدارس عام 1948م، وتحول في تلك الفترة إلى النوادي. بل إنه «يذكر أن فن التمثيل أوشك أن يتوقف تماماً بعد رحيل الرجيب إلى القاهرة لدراسة التمثيل» (13).

ولقد واصل (الرجيب) جهوده بعد عودته من القاهرة سنة 1950م منهيًا دراسته المسرحية فيها بعد أن تخرج من المعهد العالي للدراسات المسرحية في فن الإخراج والتمثيل، متملذاً على يد زكي طليمات، بما يشير إلى وجود أثر قديم من طليمات على رجال المسرح في الكويت، قبل الحركة المسرحية نفسها.

وبعودة الرجيب عادت الحركة المسرحية في الكويت من العامية إلى بداياتها الفصيحة الصحيحة. فبعد أن تم تعيينه مشرفاً على النشاط المسرحي في مدارس الكويت، عمل على تكوين فرقة مسرحية من التلاميذ في كل مدرسة، تقدم في العام الدراسي الواحد عملاً أو عملين للمسرح، مع خلق مسابقة

من هذا المسرح بما قدمه من اكتشاف للمواهب وتدريب المؤلف المحلي على اختيار الفكرة وتطويرها، بحيث تصير مقبولة وممكنة للعرض أمام الجمهور المسرحي واجتذابهم إلى مكان عام، مخصص لمشاهدة التمثيل، بصرف النظر عن تواضع الإمكانات الفنية له آنذاك.

كل هذه الحقائق لا يمكن تجاهلها أو حتى محاولة مغفلتها. بيد أن مما لا شك فيه أن (حمد الرقيب) يقف وراء كل هذا، بصفته أولاً مؤسس الحركة المسرحية في الكويت، وتبنى المسرح ثانياً بعد أن أصبح مسؤولاً في (الشؤون)، فنظم هذه الحركة وأعدّها، جاهزة لمقابلة هذا التطور الإداري وفنياً. ثم بدأ خطأ آخر يقابل جهود (المسرح الشعبي) ويختلف عنه، بعد عدم استطاعة هذا المسرح تجاوز إمكاناته الحقيقية. وكان استمراراً لما بدأ (نادي المعلمين) من قبل وبحافز من (الرقيب)، حيث ترك الارتجال والتجريب والتقى بعيون المسرح العربي والعالمي (16).

ولقد امتد اهتمام (الرقيب) في سبيل الاحتكاك بخبرات مسرحية ذات تجربة ناضجة وأكثر عمقا، أن تقدم بمذكرة أخرى إلى (المجلس الأعلى) (\*)، وضح فيها أن التقدم المالي لا يصاحبه تطوير ثقافي فكري، إن لم يكن التقدم المالي سبباً في إعاقته النشاط الفني، وإشاعة الاحتفالات التقليدية التي كانت شائعة من قبل. كما طلب (الرقيب) في مذكرته هذه الاستعانة بخبرات بعض البلاد العربية المتقدمة ثقافياً وفنياً في سبيل تطوير فنون الكويت. وفي سبيل تحقيق ذلك الأمر سارع الرقيب بالموافقة على طلب عدد كبير من التجارب في استضافة بعض الفرق المسرحية من البلاد العربية لتقديم عروضها الفنية في الكويت، بقصد

المسرحية في الكويت من ناحية أخرى، بما يشير إلى امتداد جهود الرقيب لمعاقبة النشاط المسرحي الأهلي والعمل على النهوض به، والذي كان بداية إعلان الصراع الفني بين الرقيب وبين النشئ، ذلك الصراع الذي اشتد بدعوة الرقيب لزكي طليمات، وزيارته الفعلية للكويت عام 1958م.

لقد وقف (الرقيب) التي رفعها موقفاً صحيحاً يتفق وأفكاره حول ظاهرة المسرح العامي في الكويت آنذاك، دلت عليه المذكرة التي رفعها بشأن مشروع استقدام الفرق الفنية إلى الكويت. وقد جاء في المذكرة ما يلي: «الشعب العربي في الكويت لم يعرف من فنون المسرح إلا ما يراه من حفلات (المسرح الشعبي)، وإنتاجها أقرب إلى إنتاج الهواة من إنتاج المحترفين، من حيث الاتقان وعرض فنون المسرح المختلفة والتخصص الكامل. وهو لم ير من فنون المسرح المسرحية، المكتوبة الحوار، ذات الحبكة والقصة المترابطة الأجزاء، التي يبذل في سبيل إخراجها وقتاً وجهداً ومالاً».

وتعتبر هذه المذكرة بمنزلة نقد للمستوى الفني لفرقة (المسرح الشعبي)، ورفض لمستوى أعمال هذا المسرح الفنية كذلك، مما حدى بالرقيب (\*\*\*) بمطالبة (الشعبي) تطوير نفسه، معتمداً في مطالبته تلك على ما جاء من تعليمات واقتراحات طليمات في تقريره الذي وضعه بعد أول زيارة له للكويت (\*\*\*)، لأن تعليمات (الشؤون) للمسرح لم ترفع، إلا بعد هذه الزيارة (15).

حقيقة أن (المسرح الشعبي) قد مهد في فترة الارتجال للمرحلة الثانية من مراحل الحركة المسرحية في الكويت. وحقيقة أن حركة المسرح الكويتية قد كسبت الكثير



الحيوية. «ولكن غلبت شهوة العارضين، فعارضوا وجود مسرح بجوار مسجد، كأنهما منذ البدء متعارضان. وبكثير من الرجاء تقبل أهل منطقة (كيفان) دار العرض المسرحي في منطقتهم، وهجرت الدور الأخرى وصارت لغير هذا الشأن موضوعاً» (١٧). وظل (مسرح كيفان) (\*) دار العرض الوحيدة القائمة حتى الآن، ومن ذلك التاريخ.

وعلى الرغم من جهود (الرجيب) السابقة في سبيل تطوير الحركة المسرحية في الكويت، التي تمثل طموحه المسرحي، فإنه تطلع إلى تحقيق الأفضل للواقع المسرحي آنذاك، فاستعان بخبرة مصر في هذا المجال أثناء إقامته في القاهرة. ولهذا السبب اتفق مع زكي طليمات (\*) على الحضور إلى الكويت لدراسة إمكان تطوير المسرح فيها. فبدأ بمكاتبته ترجمة لما بينهما من صلة روحية وفنية، خاصة بعد أن شجّعه (طليمات) على تطلعاته المسرحية الطموحة الجديدة، وعلى تقوية موقفه، مساندة في تعزيز خطواته. ويتمثل ذلك في إحدى رسائل زكي طليمات لـحمد الرجب والتي يقول فيها «ولعل اهتمامك بكل هذه الشؤون لا يصرفك عن أن تدعو لحركة مسرحية بين طلاب المدارس تكون نواة لمسرح كويتي، أصيل بأدبه وفنه، تتبلور خصائصه مع الزمن. فالمسرح كما تعرف هو مرآة كل المجتمع» (١٨). وقد حقق (الرجيب) ذلك قبل أن تصله رسالة طليمات.

وفي سبيل تحقيق آمانيات أستاذه فيه، قام (حمد الرجب) بإنشاء إدارة للفرق المسرحية وتنظيمها، خاصة بعد أن تبنت (الشؤون) (المسرح الشعبي) ووضعته تحت رعاية الدولة، وذلك في عام ١٩٦٣م مع فرقة (المسرح العربي)

المساعدة على ارتفاع الذوق الجماهيري من خلال الاطلاع على بعض نماذج من الفن المتقدم نسبياً، بما يساعد على إبراز أصالة الفن المحلي النابع من واقع الكويت والمتجاوب مع حاجاتها ورغباتها. وقد نتج عن ذلك أن زارت (الفرقة القومية المصرية) سنة ١٩٥٩م البلاد لتقديم عروضها خلال موسم مسرحي كامل، وبدعوة من (الشؤون). ثم تلا ذلك زيارات أخرى من فرق مسرحية مختلفة من سوريا والعراق والبحرين، وقد لاقت جميعاً إقبالا جماهيرياً كبيراً.

ونتيجة للحظة التأمل، وانتظاراً لإعداد خطة مدروسة للحركة المسرحية في الكويت، توقف النشاط المسرحي فيها حتى أكتوبر ١٩٥٧م، حيث استأنف المسرح نشاطه بعد هذا التاريخ وفي شكل فرقة سميت (المسرح الشعبي الكويتي) والتي تبنتها دائرة الشؤون، وأخذت ترعاها وتشجعها أدبياً ومالياً بجهود (الرجيب). فقامت بتقديم عدة تمثيلات كان لها حظ كبير من التوفيق. وعلى الرغم من هذا كله فإنها لم تحقق كل طموحات (الرجيب) في وجود حركة مسرحية ناضجة تمثل مرحلة جديدة في عمر المسرح في الكويت، وفي زمن قوامه الفني.

ومن موقع المسؤولية، اتجه (حمد الرجب) إلى إنشاء صالات العرض المسرحي، حيث قامت (دائرة الشؤون) بوضع خطة لإقامة دار للأوبرا، وتحويل بعض صالات الاجتماعات (\*) إلى صالات عروض للمسرح. كما وضع فكرة إنشاء دار للعرض المسرحي في كل منطقة سكنية تبني حديثاً، فصمم لكل منطقة «مجمعاً» يجمع في أحضانه مسجداً وداراً للعرض المسرحي، وغيرهما من المرافق

الرجيب(\*)، والذي يخاطب فيه الآباء والأبناء معا. وهذا النص عبارة عن تمثيلية قصيرة يتكون قوامها الفني من فصل واحد. «وربما كان من حقنا أن ننظر إلى أول نص تمثيلي في حدود أنه لم يكتب ليمثل، لأنه. في إيجازه وتركيزه. لا يمتد زمنيا لأكثر من ربع ساعة. ولعل الرجيب تاق إلى تجريب قلمه لا أكثر. وسنرى له محاولة أخرى يمكن أن تعتبر بحق بداية النص المسرحي في الكويت» (21).

ومع هذا فإننا نرى له في نص مسرحية «خروف نيام نيام» محاولة أخرى يمكن أن تعتبر بداية طويلة للنص المسرحي في الكويت. وقد كتبها (الرجيب) ونشرها في مجلة (البعثة) على ثماني حلقات ابتداء من يناير 1949م (\*\*). وهذه المسرحية ذات نص أدبي قوامه الفني ثلاثة فصول. وهي ترفيحية النزعة ومزيج من أجواء ألف ليلة وليلة والحياة الشعبية في مصر، معتمدة على عنصر (الحكاية) كإطار لها. ولقد قدم (الرجيب) هذا النص مع بداية الحركة الأدبية المسرحية في الكويت،

عندما كان أحد روادها، وقد أعاد إخراجها الفنان فؤاد الشطي في الموسم المسرحي 81 / 1982م لحساب (المسرح العربي). ولم يعرض المخرج النص الأصلي للمسرحية، حيث أخذ فكرة المسرحية وأعدّها بشكل جديد يساير التغيرات الحديثة في المجتمع، مصورا بها أوجاع الكويت العربية ومشكلاتها الخاصة. وقد اشترك في الصياغة الدرامية لهذه المسرحية أغلب المهتمين بالكتابة المسرحية بفرقة (المسرح العربي) تحت بند (التأليف المشترك). وتم اختصار هذه المسرحية إلى فصلين فقط، مع إضافة العنصر النسائي الذي

التي أنشئت فيما بعد. مع إعانة (الرجيب) لمحاولات بعض الشباب المثقف في تكوين (المسرح الوطني) (\*\*\*) . ثم ترجم جهوده كمسؤول عن الحركة المسرحية بأن تقدم عام 1958م لإدارة المعارف بطلب دعوة زكي طليمات واستضافته لتقديم محاضرتين. مع دراسة الوضع المسرحي في الكويت، بصفتها الإدارة المسؤولة عن المواسم الثقافية (19). وتشجيعا لوجود النص الجيد الذي يخدم العرض المسرحي. في دور العرض المسرحي الحديثة. أعلنت وزارة (الشؤون الاجتماعية والعمل) عن إقامة مسابقة للنصوص المسرحية الجادة التي تتناول موضوعات تاريخية تمثل مرحلة من مراحل تاريخ الكويت، وموضوعات اجتماعية تعرض إحدى المشكلات الاجتماعية في الكويت وتعالجها سواء بالأسلوب الفكاهي الخفيف أو باللون الدرامي الجاد (\*\*\*) .

### حمد الرجيب الكاتب المسرحي

إن كل ما يشير إلى أن (حمد الرجيب) المسؤول لم ينصرف عن الاهتمام بالمسرح أمام دواعي الوظيفة. بل إنه تحرك نحو تحسين الوضع المسرحي من موقع المسؤولية، فقد نفسه للحركة المسرحية مؤلفا. فقد استمر يزاول التأليف المسرحي إلى فترة قريبة، حيث مثّل له (المسرح الشعبي) مسرحية «من الماضي» والتي كتبها (الرجيب) باللهجة الكويتية. وقد جعل حوادثها تدور في أربعينيات هذا القرن (20). وتعتبر مسرحية (من الجاني؟) أول نص مسرحي كويتي مكتوب ومنشور لحمد

أهمية المسرح، مشيراً إلى المسرح الشعبي وأهميته(\*)). ولم تقتصر كتاباته على نشر النص المسرحي أو المقالات النقدية المسرحية، فهناك المقالات النقدية الاجتماعية، وأهمها: سلسلة (هؤلاء الناس)، ومقالة (أعقاب السجائر) التي تأتي نموذجاً لنثره الفني. إلى جانب ما كتبه من مقالات في النقد المسرحي: النظري والتطبيقي(23).

### «الرجيب» وأزمة الفنان

وللفنان (حمد الرجيب) تصويره الخاص لمستقبل الفن في الكويت. فهو يرى «أن الفنان في العالم العربي كله يعيش في أزمة. كثيرون يعتبرون الفن أمراً تكميلياً، بينما هو واحد من القضايا الأساسية في حياة المجتمع، ولذلك فأنا أدعو إلى تأسيس معاهد فنية متخصصة يعمل خريجوها كما يعمل أي خريج أية جامعة. أريد بذلك أن يكون خريج المعهد الفني كالمهندس وكالطبيب وكأي معلم متخصص. وبهذه الطريقة وحدها نستطيع أن نقول إننا أنصفنا الفنان، على اعتبار أنه يشارك في تربية الأجيال القادمة، وقدمنا له الزاد الثقافي بما يتفق مع تكامل المجتمع في جميع الميادين. ويخيل لي أن أزمة الفنان في الكويت تنجم عن افتقارنا إلى إيمان بعض المسؤولين بدور الفن الخطير في حياة الأمة. وهو وضع يستدعي وجود شخص مؤمن برسالة الفن، يتسلم مقاليد الأمور الفنية في الدولة. الكويت كدولة سريعة النمو، تفتح مجالاً للتطور أمام الواقع الفني، ولا بد من رعاية هذا الواقع، حتى تتسع أبعاده، ويكون تطوره سليماً وفعالاً»(24).

كان غائباً، والرقصات ذات الإيقاع الخليجي. واشترك في أداء أدوار المسرحية وشخصياتها جمع من فناني فرقة (المسرح العربي). وهو أول عرض لهذه المسرحية، اعتمد على نص معدل عن النص الأصلي، حيث تنظمت الأدوات الفنية للنص حتى يكون نصاً مسرحياً يخضع لمستلزمات مسرح الفرقة.

ولعل (الرجيب) لم تكن لديه القدرة على لغة الشعر. على الرغم من أنه قد قال الزجل. (\*\*\*) فاكتمى بوضع فكرة مسرحية (مهزلة في مهزلة) الشعرية والتي صدرت عام 1948م. وتمثل هذه المسرحية بداية الاتجاه الترفيهي في المسرح الكويتي. وقد نشر جزء يسير من الفصل الأول منها في مجلة (البعثة)، ثم نُشرت في كتاب مستقل فيما بعد. وتعتبر هذه المسرحية الشعرية أول ثمار التعاون الفني بين حمد الرجيب - الذي اقترح فكرتها - والشاعر أحمد العدوان الذي صاغها شعراً ونظماً. وأضاف من خلال النظم تفاصيلها وملاحمها. وتعتبر مسرحية (مهزلة في مهزلة) أول مسرحية كويتية نظمت شعراً(22).

إن اهتمام صحافة هذه الفترة - وأهمها البعثة والرائد - في نشر مثل هذه النصوص المسرحية لدليل على الإثراء الكبير في النصوص المسرحية، لدرجة تصل بمجلة (البعثة) مثلاً إلى نشر مسرحيات كتبها كويتيون وهي للقراءة فقط، وغير صالحة للتمثيل. وهذا مما يؤكد على أن المسرح - وقتذاك - قد أثار اهتمامات المثقفين الكويتيين. ولربما كانت أول مقالة في هذا المضمار قد كتبها (حمد الرجيب) ونشرتها (البعثة)(\*) تحت عنوان (المسرح وأثره في المجتمع). وقد كتب الرجيب مقالات أخرى عن



## الموقف النقدي التحليلي من (خروف نيام نيام) و(من الجاني؟)

ونظرتها الحضارية، وبما أصاب المجتمع في الكويت من حركة تعليم ووعي وتنوير وتنوير.

إلا أن هذه المسرحية لم تسعفها أدواتها الفنية المتواضعة، أو لم تسعف صاحبها (الرجيب) في الوقوف عند هذه الطفرة، ولو بالإشارة إلى النظرة المستقبلية. كما لمحت على منطلق الرجولة سابقا في مفاهيم التقاليد الكويتية، دون تعميق هذه الفكرة الجديرة بذلك.

وإذا كانت هذه التمثيلية تمثل باكورة التجربة الفنية في الأدب التمثيلي المسرحي للرجيب، فإنها لم تخل من الاضطراب الفني. ومع هذا كله فإن هذه المسرحية تمثل محاولة جادة للكتابة الدرامية التي تبلورت في مسرحية (خروف نيام نيام). كما أن مسرحية (من الجاني؟) تذكرنا بمحاولات عبدالله النديم في مصر، ذات الهدف التعليمي أيضا. والفرق بين الرجيب والنديم فرق في الأسلوب، فقد كان النديم يميل إلى التهكم والمبالغة الكاريكاتورية، إبراز الجوانب النقص. وحوارياته بين (زعيط ومعيط) التي كان ينشرها في صحيفته (التنكيت والتبكيك) تستحضر إلى الذهن تمثيلية (من الجاني؟) وشخصية (النبية) عند (النديم). التي كانت تتدخل لشرح الأمور وتوضيحها. تقابلها شخصية (نجيب). فبين النبية والنجيب تقارب، فنجيب هو ابن العم المثقف الذي يتدخل أيضا وقد نزل البلاء ليكشف لنا لماذا نزل (25). خاصة أن (الرجيب) قد تشرب الفن المسرحي عند أكثر رواده وبين عدة مدارس له، بعد أن أمضى سنوات دراسته المسرحية التربوية في القاهرة. وفي مسرحية (خروف نيام نيام) تتم لحمد الرجيب فرصتان: فرصة الكتابة

يبرز دور (حمد الرجيب) في مرحلة البحث عن بداية جديدة. فمن جهوده المسرحية أنه قد وضع أول فصل مرتجل، وهو مسرحية (أم عنبر). ثم قدم أول نصوصه التي كتبها باللغة العربية، وكانت مسرحية (من الجاني؟) والتي تعد أول نص تمثيلي مكتوب ومنشور. وهي نص مسرحي لتمثيلية قصيرة تتكون من فصل واحد. ويحاول هذا النص - عن عمد أو بعفوية - أن يخاطب الآباء والأبناء معا: فنحن نرى الأب الثري يبحث عن ابنه الذي هرب بما سرقه من المنزل، وحين يضبط الابن يتقدم الوالد لإنزال العقاب به. إلا أن (نجيب) المدرس ابن عم الابن الشاب - عمره سبعة عشر ربيعا - يتقدم إلى الأب ويحول دون إنزال العقوبة، لأن الفتى السارق ضحية للتربية السيئة الخطأ. إن الأب هو المسؤول عن انحراف ابنه لانصرافه إلى جمع المال وإهماله تعليم ولده، اعتقادا منه بأن المال هو كل شيء لتغطية العيوب كافة.

وتعتبر مسرحية (من الجاني؟) مسرحية موقف، قد تشبعت بالنصائح وقلت فيها الأفعال. واعتمدت على الحوار المباشر نتيجة لمباشرة موضوعها. فهي خطابية النزعة وحماسية الحوار والمضمون. مع ما فيها من ميل نحو (الميلودراما) الملأى بالمصادفات والمفاجآت.

وقد ألمحت هذه المسرحية إلى ظاهرة الطفرة والعلمية والحضارية التي بدأت تنسحب على المجتمع في أوائل الخمسينيات، عندما أخذت الكويت بأسباب العلم في حياتها الحاضرة

الشعرية:

صاحب القهوة: «إن للحظ كيمياء إذا ما  
مس كلبا أحاله إنسانا» (28)

وقد ترددت أيضا أفكار عامة في هذه  
المسرحية، نتلمسها في المسرحيتين  
السابقتين، ففي الفصل الثاني من  
مسرحية (خروف نيام نيام) (29) جاءت  
دعوة المسرحية للعمل ومهاجمتها  
للبطالة. وقد تكررت هذه الدعوة في  
مسرحية (من الجاني؟) (30).

وقد امتد هذا التشابه بين المسرحيات  
الثلاث إلى الشكل الفني فيما بينها، فقد  
انفصل الفصل الثاني عن الأول  
بأشخاصه وأجوائه في (خروف نيام  
نيام)، كما حدث ذلك السلوك الفني في  
مسرحية (مهزلة في مهزلة)  
الشعرية (31).

ومن المضامين المتشابهة نجد  
مسرحية (خروف نيام نيام) لم تخل من  
النزعة السياسية المصبوغة بالوطنية:  
الرجل: قل لي: هل من العدل  
والإنصاف أن أضيفك في بيتي آمنا  
مطمئنا، ثم تطردني وتأخذ مكاني باسم  
الضيافة.

الشمعدان: لأ.. هذه ليست شهامة.  
الرجل: جميع هؤلاء العاطلين هم  
ضحايا البطالة التي سببها الغريب عنا.  
الغريب لا يهمه إلا مصلحته الشخصية  
فقط.. إن الزمان يأخى عركنا وعركناه،  
حتى عرفنا بسببه صديقنا من عدونا.

الشمعدان: كلنا في هذا الداء سواء. إن  
بلدي جزر الواق واق ابتليت بهذا الخطر،  
حتى أصبحت ضيقة على أبنائها البررة.  
الرجل: الكل يعرف الخطر القاتل،  
جميعنا يعرف نتيجة هذا، إلا أننا  
مصابون بكلمات بالية قديمة نقولها عند  
العجز والضعف، وهي (ما باليد حيلة).

المسرحية المتفردة، وتقدمه خطوة إلى  
تأليف نص مسرحي أدبي، يعتبر هو أول  
نص تمثيلي مسرحي طويل يكتبه  
كويتي. فقد استقل الرقيب بمحاولة  
أخرى، ومن ثم كانت نثرية تنتمي إلى  
هذا اللون الترفيهي، وهي مسرحية  
(خروف نيام نيام).

وفي هذه المسرحية يظهر بوضوح  
تأثر الرقيب بثقافة مصر، وهي البلد  
الذي كان يدرس فيه، فجاء إنتاجه هذا  
البكر ملونا بذلك التأثير، ومزج الفكرة  
بالترفيه والمعالجة بالطرفة، كموقف  
(الشمعدان) في المقهى أمام الملك  
المتخفي (26).

ونريد أن نبين أن ثمة فكرة واحدة  
تجمع بين المسرحيات الثلاث  
السابقة (\*). ويبدو أن (حمد الرقيب) لم  
يكن قد تخلص بعد من تأثير مسرحية  
(مهزلة في مهزلة) و(من الجاني؟) في  
أثناء كتابة مسرحية (خروف نيام نيام)،  
حيث ظلت هناك ملامح من أفكارهما  
وعبارتهما مع أفكار مسرحيته الأخيرة  
هذه، ففي الفصل الثاني من مسرحية  
(خروف نيام نيام) وفي مشهد (قهوة  
الأنس) يجري الحوار التالي بين اثنين من  
روادها:

أحدهم: (لزميله) ها.. ما رأيك هذه  
المرة؟

الثاني: رأيي أنك لم تتغلب عليَّ  
لضعف مني ولا لجدارة منك.

الأول: إذا بماذا تعلل هذه الهزيمة  
النكراء؟

الثاني: أقول: إن للحظ كيمياء إذا مس  
كلبا أحاله إنسانا (27).

وهذه العبارة النثرية قالها نظما  
صاحب القهوة، بحق (تنبل) و(لعرنجل)  
في مسرحية (مهزلة في مهزلة)

وبحاجة إلى ترتيب.

وهناك بعض الدارسين الذين يشيرون إلى أن مسرحية (خروف نيام نيام) قد «مثلت على خشبة مسرح (بيت الكويت) في القاهرة، واشترك في التمثيل طلاب وافدون إلى تلك المدينة، وقد اجتمع فيهم حب المسرح والتمثيل، مع فراغ ورغبة. وتجسد كل ذلك على مسرحهم الصغير في بيت الكويت» (33).

ولعل هذه الحقيقة قد اختلطت مع عرض مسرحية (مهزلة في مهزلة). فالمؤلف والمخرج ينفيان معا عرض مسرحية (خروف نيام نيام) قبل عرض (المسرح العربي) الوحيد وبنص معدل عن نص المسرحية الأصلي، كما سبق الإشارة إليه.

ولقد كان (حمد الرقيب) في ريعان الصبا والشباب عندما ألف مسرحيته السابقة. وهذا يعني أنه قد كتبها في روح شابة متحمسة يغمرها حب الاستطلاع والمغامرة والتأثر السريع، خاصة أن البلاد العربية كانت في ذلك الوقت قد أخذت تنفض عنها غبار الاستعمار وتدفق نير النفوذ الأجنبي وترفعه عنها. فهذه التطلعات التحريرية والتغيرات السريعة من عالم الظلم إلى عالم الاستقلال والحرية، قد فجرت عند (الرقيب) ينابيع الأفكار السياسية والاجتماعية التي صبها في مسرحية (خروف نيام نيام) التي لم تخل صياغتها الدرامية من الحماس والاندفاع، مما جعل فكرتها - المنصبة على نغمة ألا ظالم ولا مظلوم، وبأن الحق يعلو على كل شيء - تلمس معالم التركيب الدرامي الجيد، ومما جعلها أيضا مليئة بالاضطراب الفني بالرغم من أنها تمثل خطوة جيدة بالنسبة لجهوده المسرحية السابقة.

فهذه الكلمات بمعانيها لم تبتعد كثيرا عن معان تكررت في مسرحيتي (من الجاني؟) و(مهزلة في مهزلة) على السواء. وعلى الرغم من وصم الحوار السابق بالإقليمية أو الشعبوية، فقد استمر يتردد في المسرحيات الثلاث هذه. وكما تردد المثال في (مهزلة في مهزلة) فقد تردد المثال في هذه المسرحية، إضافة إلى ما فيها من شعر قائم على المثال وصيغته:

ومن يعمل المعروف في غير أهله

يكن حمده ذما عليه ويندم (32)

ونشعر برغبة المؤلف في المسرحيات الثلاث في تأكيد السلطة في ذواتها وأشكالها المختلفة، ففي (مهزلة في مهزلة) تتأكد سلطة المالك المأمورية وعماله، مع سلطة النفس المريضة على صاحبها وعلى سلوكه. وفي (من الجاني؟) تأكدت سلطة الأب على الأسرة وقيادة الأبناء. وفي (خروف نيام نيام) يتطور مفهوم السلطة لدى المؤلف الرقيب، فيقفز فكره إلى تأكيد سلطة الأنظمة وخلق الاصطدام معها. وعلى الرغم من محاولة المؤلف إلصاق التهم بالحاشية والأعيان، إلا أنه وقف موقفا إيجابيا مع رجال الحكم عامة، بتأكيد سلطتهم على الشعوب. وما نظمه قد أراد ذلك وهو يعلم أن المسرح أدب رفض وفن معاناة، وإلا فهو منبر للخطاب وتصفيق الأكف.

ومع قدرة المؤلف على ربط المسرحيات الثلاث - وخاصة مسرحيتيه الأخيرتين (من الجاني؟) و(خروف نيام نيام) - بمفهوم السلطة وفلسفة التسلط عنده، فإننا نجد مسرحية (خروف نيام نيام) لم تخل من الاضطراب الفني. وكانت أجزاء الفعل الدرامي فيها مفككة



نقول إنه لو تابع حمد الرقيب والشاعر أحمد العدوانى مسيرتيهما المسرحية وجهودهما الأدبية في المسرح، فلربما أصبح عندنا الآن نصوص مسرحية في مستوى الجودة شكلاً ومضموناً.

لقد حظيت شخصية حمد الرقيب باهتمام الكثير من الدارسين والباحثين، هذه الشخصية التي تمثل ذاتاً فنية شاركت بفعالية واضحة ومؤثرة في بناء القوام الثقافي للحركة الفنية عامة والحركة الموسيقية بأدباء وشعراء الكويت «ينشر في الصحف والمجلات الثقافية والأدبية الكويتية، وهو من أوائل الذين أدخلوا الصحافة الثقافية والأدبية إلى دولة الكويت، فقد أسس مع الأستاذ أحمد العدوانى مجلة (البعثة) التي كانت عطاء ثقافياً ذات قيمة كبيرة» (34).

كما احتوت سيرته الذاتية والفنية محتويات (موسوعة أعلام الكويت) (\*). وجاء الباحث الأديب خالد سعود الزيد ليجمع آثاره الأدبية التي احتوتها مادة موسوعته الأدبية (أدباء الكويت في القرنين) بجزئه الثالث، حين عرض نماذج من نثره.

إن هذا الاهتمام بشخص (الرقيب) والذي جاء من قبل مجموعة من الدارسين والباحثين يعطي الدلالة الكافية، لما يحتله حمد الرقيب من مساحة واسعة وثرية في خريطة العطاء الثقافي والأدبي والفني على الساحة الكويتية. وبما يؤكد قدرة ذاته الفنية في المشاركة الفعالة في بناء القوام الثقافي للحركة المسرحية في الكويت. ولعلنا وقينا شيئاً من حق هذا الفنان علينا، فيما دوناه وفيما حاولنا باستعراض همومه الفنية ودوره الثقافي المتميز، وفعاليته المسرحية البارزة.

لقد أوجد (الرقيب) في (خروف نيام) الملك ووضعه على رأس دولة أو مملكة سماها (نيام.. نيام)، وأعطى هذا الملك سلطة مطلقة، إلى جانب عقل راجح يفرزه عن باقي عقول رجاله وحاشيته التي لم تخل من الغباء وبلادة التفكير، فخلقوا شعباً في مدينة عقولها دائماً (نيام.. نيام) عن الحقيقة والحق، ففرق بينها بمثل تلك السلطة النيرة. ومتى ما اجتمعت السلطة مع العقل ساد العدل بين الشعوب. ومع ذلك كله فإن مسرحية (خروف نيام نيام) من حيث الموضوع لم تلامس كثيراً. إن لم تكن قد جانبت الناحية الاجتماعية. فموضوع هذه المسرحية تاريخي النزعة لا يقترب كثيراً. إن لم تكن له علاقة - بالهموم الاجتماعية المحلية.

ولعلنا نغفر لـ (الرقيب) مثل هذه النواقص في عمله هذا، إذا ما أدركنا أنه عمل يمثل باكورة إنتاجه المسرحي. فقد جاء مزيجاً من العواطف والمشاعر النابعة من إحساس صادق. وقد جاءت هذه المسرحية لكي تمثل كذلك باكورة النص المسرحي الكويتي، ومطلع حياته الفنية. وقد مهد طريق (المسرح العربي) الفصيح، الذي قام على أكتاف الفنان المسرحي زكي طليمات، حيث فتح الطريق لأقلام تنشد الانطلاق والعطاء المبدع فيما بعد، كأقلام واعدة في دنيا المسرح.

وبكثير من الموضوعية نقول إن هذا لا يعني أننا لا نستطيع اعتبار مسرحية (خروف نيام نيام) - ومعها تمثيلية (مهزلة في مهزلة) - في مصاف المسرحيات الجيدة كإنتاج أولي لمسرح كان في طور التكوين، وكمؤلفين شباب بدأوا أعمالهم الكتابية في هذا المجال.

(5) في عددها الصادر في نوفمبر

1947م.

(\*\*) واللتان عرضتا في عام 1943م

وفي المدرسة (المباركية).

(6) مسرحية (مهزلة في مهزلة)

المقدمة، ص5، مطبعة دار التأليف، مصر،

د.ت. وكذلك خالد سعود الزيد، أدباء

الكويت في قرنين ج2، ص463، شركة

الربيعان للنشر والتوزيع، ط1، الكويت،

1981م.

(7) البعثة، ص12، العدد الأول، السنة

الثانية، يناير 1948م.

(\*) قطعة من الفصل الأول.

(8) أحمد الشرباصي، البعثة، ص29،

العدد الأول، السنة الثانية، يناير 1949م،

القاهرة.

(\*) وكان سنه لا يتجاوز الثالثة

عشرة.

(\*\*) والتي ظهرت فرقتها التمثيلية

عام 1939م، وبعدها بعام (1940) ظهرت

فرقة (مدرسة الشرقية) وقبلها ظهرت

فرقة (مدرسة المباركية) للتمثيل عام

1938م.

(9) في صفحات: 91، 111، عدد أبريل

1952م.

(10) وليد أبو بكر، مجلة (عالم الفن)،

ص10، عدد 31 أكتوبر 1971م.

(11) د. محمد حسن عبدالله، الحركة

المسرحية في الكويت، دار السياسة

بالكويت، 1976م.

(\*) كمنقوعة (قلت أوقفي لي وارفعي

البوشية). ولحن أغنية (عادت لنا الأيام

فوق السفينة) وأغنية (دوبي أطوف

الليالي أسأل عن الأقمار) وغيرها.

(\*) (في عدد يونيو 1953م.

(\*\*) والتي مثلت سنة 1952م، كما

تذكر ذلك مجلة (صوت الخليج) بعددها

(\*) كمجلة (البيان) لسان حال رابطة

الأدباء في الكويت، وغيرها من المجلات.

(\*) أمثال: عبدالعزيز السريع، سعد

الفرج، صقر الرشود، محمد النشمي،

عبدالرحمن ضويحي، حسين صالح

الحداد، حسن يعقوب العلي، عبدالأمير

التركي، صالح موسى، مهدي الصايغ،

جاسم زايد، إبراهيم العواد، سليمان

الحزامي، خالد عبداللطيف رمضان،

عبدالحسين عبدالرضا، محمد السريع،

عبدالعزيز الحداد.. وغيرهم.

(1) أحمد الشرباصي، أيام الكويت،

ص372، دار الكتاب العربي بمصر، ط1،

1952م، القاهرة.

(\*) يقصد ما يعرف في الأوساط

المسرحية بـ(المكياج) أو (المككير).

(2) أيام الكويت، ص372، أحمد

الشرباصي (عضو البعثة التعليمية

المصرية). وله نشاط في التأليف

المسرحي كمسرحية عن (الإمام العادل

عمر بن عبدالعزيز) ومسرحية (مروءة

الأبطال) 1952م، ومسرحية (أبي حازم)

1953م.

(\*) لأن التقاليد الاجتماعية والأعراف

السائدة آنذاك لم تكن لتسمح بظهور المرأة

على خشبة المسرح.

(3) مفتش اللغة العربية بوزارة التربية

في الكويت آنذاك.

(4) في محاضراته (أضواء على أوليات

المسرح في الكويت) مخطوطة ومسجلة

ألقاها (رابطة الأدباء) في الكويت وبتاريخ

26 ديسمبر 1982م. وكذلك انظر (المسرح

في الكويت مقالات ووثائق) خالد سعود

الزيد، ص15، الربيعان للنشر والتوزيع،

ط1، 1983م، الكويت.

الصادر بتاريخ 26 يوليو سنة 1962م.

(12) د. حمادة إبراهيم (المسرح في الكويت) مقابلة مع (حمد الرقيب) ص 35، مجلة (عالم الفن) عدد 7، مارس 1976م. (\*\*\*) كما نشرتها مجلة (البعثة) في صفحات: 9، 21، في العدد الحادي عشر، نوفمبر 1947م.

(\*) في العدد الثالث سنة 1947م، والعدد الثاني 29 فبراير سنة 1949م.

(\*\*) نميل إلى أن المسرح الكويتي في القاهرة بدأ مسرحاً شعرياً، كما تدل هذه الأخبار عن تلك المسرحيتين الشعريتين.

(\*\*\*) حوالي خمس سنوات.

(13) الحركة المسرحية في الكويت، د. محمد حسن عبدالله، ص 16.

(14) لمزيد من التفاصيل انظر. مقالة (المسرح الشعبي الكويتي) بقلم: واجد دومان، مجلة (رسالة النفط) ص 18، العدد 3، السنة الخامسة، مارس سنة 1976م.

(\*) وهي تبلور اتجاه بعض الشباب (التي) والهواة من (فرقة الكشاف الوطنية) التي تأسست سنة 1956م، خاصة بعد أن قدموا مسرحيات باللهجة العامية لاقت النجاح، وكذلك أسسوا (المسرح الشعبي) الذي أشهر في 10 مايو 1957م، وبجهود النشومي وعبدالله الخريبط، وعبدالله حسين وغيرهم، ومن ورائهم جميعاً كان حمد الرقيب وأمنيته القديمة في ذلك، حيث يرى بعض النقاد أن (الرقيب) هو في حقيقة الأمر مؤسس (المسرح الشعبي). لمزيد من التفاصيل انظر. مجلة (صوت الخليج) عدد 3، فبراير سنة 1966م.

(\*\*) بصفته مدير إدارة الشؤون سنة 1954م.

(\*\*\*) وكانت في عام 1958م، وقد

استغرقت ثلاثة أشهر تقريباً.

(15) لمزيد من التفاصيل انظر: المرجع السابق، صفحات 38، 39. وكذلك (الحركة الأدبية والفكرية في الكويت) لنفس المؤلف، ص 76.

(16) لقد أعان (الرقيب) على نشر ثلاث مسرحيات مترجمة، عن مولير، قام بها (محمود توفيق) سنة 1957م، مستهدفاً إغناء المسرح بالنصوص القوية ذات الفكر العالمي. لمزيد من التفاصيل، انظر: (الحركة المسرحية في الكويت) السابق، ص 41، 65، 66.

(\*) في 25 مارس سنة 1957م.

(\*\*) في كيفان والدسمة والسالمية. وهي من ضواحي العاصمة.

(17) خالد سعود الزيد (حمد عيسى الرقيب) صفحات 21، 22 مقال، مجلة (البيان) رابطة الأدباء في الكويت، عدد 19، يناير 1982م.

(\*) أطلق عليه سابقاً اسم (مسرح عبدالعزيز السعدون) تخليداً لذكرى هذا الفنان الذي طوته يد الردى في أغسطس من عام 1976م. وهو في عنفوان الشباب.

(\*\*) أستاذ حمد الرقيب وعميد (المعهد العالي للفنون الدرامية) في مصر. ومن المحتمل أن يكون مثل هذا الاتفاق قد تم قبل انتهاء (الرقيب) من دراسته في القاهرة. وقد مهد له الطريق بتلك الإصلاحات التي قام بها، ليجد الطريق مفتوحاً أمامه عند قدميه. وقد تمثلت قمة جهود طليعات في تكوين فرقة (المسرح العربي).

(18) مجلة (الرائد) صفحات 62، 63، عدد 3، مايو سنة 1952م، باب (شهرية المسرح).

(\*\*\*) وهي نواة لفرقة (مسرح الخليج العربي) التي تأسست سنة 1963م.

(19) مجلة (الرائد) صفحات 62، 63، عدد 3، مايو سنة 1952م، باب (شهرية المسرح).

(20) مجلة (الرائد) صفحات 62، 63، عدد 3، مايو سنة 1952م، باب (شهرية المسرح).

(21) مجلة (الرائد) صفحات 62، 63، عدد 3، مايو سنة 1952م، باب (شهرية المسرح).



(19) لمزيد من التفاصيل، انظر: (الحركة الأدبية والفكرية في الكويت) صفحات 277، 278. وكذلك (أدباء الكويت في قرنين) ج3، خالد سعود الزيد، صفحة 26 وما بعدها. وكذلك مجلة (البيان)، رابطة الأدباء في الكويت، صفحة 47، عدد 193، أبريل 1982م.

(\*\*\*\*) لقد تضمنت هذه المسابقة شروطاً أخرى وصلت إلى أحد عشرة شرطاً، مع ذكر الجوائز المالية التقديرية. كما وجه رئيس الشؤون إلى رئيس دائرة المطبوعات والنشر كتاباً يتضمن نشر مسابقة التأليف المسرحي هذه في جريدة الدولة الرسمية (الكويت اليوم). والكتاب مؤرخ في 10 أكتوبر سنة 1960م.

(20) انظر مجلة (الهدف) عدد 12، أبريل 1961م. والنشرة التي أصدرها (المسرح الشعبي) تجعل هذه المسرحية مما ألف النشومي أيضاً. كما يشير د. محمد حسن عبدالله في كتابه (الحياة الأدبية والفكرية في الكويت)، ص 65. (\*) وهي تمثيلية من فصل واحد كتبها الرقيب ونشرها في مايو 1947م بمجلة (البعثة). انظر: ص 141، من المرجع السابق. (21) الحياة الأدبية والفكرية في الكويت، ص 257.

(\*\*) وقد عرضها (المسرح العربي) على خشبة (مسرح كيفان) في 25 فبراير 1982م. واستمر العرض عشرة أيام. (\*\*\*) نجد هذا الرجل في إحدى قصائده التي نشرتها مجلة (الرائد) صفحات 78، 79، عدد 6 أكتوبر 1952م.

(22) لمزيد من التفاصيل، انظر: تطور الحركة الأدبية في الكويت، صفحة 41، مجلة البيان، عدد 195، يوليو 1982م. كذلك (الحركة المسرحية في الكويت) صفحات 32، 33.

(\*) في عددها الثاني والصادر في يناير 1947م.

(\*\*) منها مقالة (المسرح ضرورة حضارية) التي نشرتها مجلة (حماة الوطن) في عدد يناير 1961م. (23) لمزيد من التفاصيل، انظر: (أدباء الكويت في قرنين) ج3، خالد سعود الزيد، صفحات 31-43.

(24) مجلة (عالم الفن)، ص 12، عدد 13، 31 أكتوبر 1971م. (25) انظر: الحركة المسرحية في الكويت، ص 18.

(26) راجع المسرحية، من ص 66-68، أدباء الكويت في قرنين، ج3. (\*) مهزلة في مهزلة، من الجاني، خروف نيام نيام.

(27) المرجع السابق، ص 63. (28) نص المسرحية، ص 474، المرجع السابق ج2.

(29) تجده في كتاب (أدباء الكويت في قرنين)، ج3، ص 63.

(30) راجع المسرحيات، ص 46-50، المرجع السابق.

(31) اقرأ المسرحية.

(32) مسرحية (خروف نيام نيام)، ص 49، الفصل الثاني، مسرحيات يتيمة في المجالات الكويتية، خالد سعود الزيد.

(33) اتجاهات في المسرح الكويتي، هيرمين يوسف، ص 38، رسالة ماجستير، مخطوطة، 1980، بيروت، الجامعة اليسوعية.

(34) معجم أدباء وشعراء الكويت، يوسف سالم، ص 28، مطبعة النعمان، النجف، 1973م.

(\*) لماضي الخميس، من مطبوعات دار الحدث للصحافة والخدمات الإعلامية، الطبعة الأولى 1997م، الكويت، ص 176.

# من أسماك الخليج العربي في كتب اللغة والأدب

• بقلم: خالد سالم محمد

## الكُئَد «الجنعد»

من الأسماك المعروفة. يكثر في فصل الربيع، يتواجد في المنطقة البحرية المقابلة لرأس الأرض، وفي المنطقة البحرية القريبة من جزيرتي فيلكا وعوثة. لونه أبيض رصاصي، مستطيل الشكل، في ظهره سلسلة من الزوائد. يصطاد بواسطة «الليخ» والشص.

## الكُئَد في كتب اللغة

عرف العرب سمك «الكُئَد» وورد في بعض الأبيات الشعرية، وكانوا يتناولونه مشوياً. جاء في لسان العرب: الكُئَد: ضرب من السمك. (1)  
وجاء في التاج. (2)  
الكُئَد: سمك بحري، وأورد بيتاً  
لجربير يرد فيه ذكر الكُئَد:  
كانوا إذا جعلوا في صيرهم بصلاً (3)  
ثم اشتووا كُئَد آمن مالح جدفوا (4)

## الخباط

الخباط من الأسماك المحببة، وهي

## الحلقة الثانية

تحدثنا في المقال الأول عن بعض الأنواع من أسماك الخليج العربي التي عرفها العرب، ووردت في أشعارهم وأخبارهم. وفي هذه الحلقة نستكمل الحديث عن أنواع أخرى.

في المناطق الطينية، وقديماً كانت منطقة تكاثره المنطقة البحرية المقابلة لجزيرة فيلكا والتي تعرف باسم «الضاروب» وهي منطقة طينية قليلة العمق. يصطاد الربيان بواسطة شبكة دائرية كبيرة تسحب وراء المركب وهو يسير يقال لها: «كوفة» وهي الوسيلة القديمة التي لاتزال أفضل وأسهل الطرق، وقد أدخلت عليها تحسينات جديدة.

وعملية صيد الربيان يطلق عليها اسم «كراف الربيان»

### الربيان في كتب اللغة

جاء في التاج قال الجوهري: الربيان بكسر الهمزة ضرب من السمك كالرود. (5)

وفي مفردات ابن البيطار: قال البكري: أن الربيان هو الجراد البحري، ويقال له أيضاً روبيان. (6)

وفي معجم الحيوان: الروبيان: نوع من السمك يعرف باسم: روبيان وأربيان، وفي الشام يعرف باسم: قريديس وفي مصر: جمبري. (7)

كما ذكر الجاحظ سمك الربيان في كتاب الحيوان: وسماه: أربيان الواحدة أربيانة. (8)

وفي كتاب حياة الحيوان: الروبيان: سمك صغير أحمر. (9)

### العوام «السردين»

الواحدة «عومة» سمكة صغيرة تجفف وتتخذ سماداً وتتخذ علفاً للحيوان. وكثير من البلدان التي تشتهر سواحلها بهذا النوع من السمك تعلبه وتصدره للخارج. يصطاد العوم في بعض بلدان الخليج العربي كعمان والإمارات العربية المتحدة بشبك خاص. أما في الكويت فإن هذا

تتواجد في معظم أيام السنة، وميزتها إنها السمكة الوحيدة تقريباً التي تؤكل طازجة ومملحة بنفس الطعم، وربما يكون طعم المملحة أطيب والإقبال عليها أكثر. يصل طول الخباطة إلى 90 سم، وجزؤها العلوي رمادي، وزعنفتها العلوية داكنة بالنسبة لزعنفتها الذيلية، وتوجد بقع وخطوط متوجة قليلاً على جانبي جسمها.

يتم صيدها على أعماق 8-20 متراً. وكان لصيد الخباط موسم خاص في جزيرة فيلكا، يبدأ أمره منتصف شهر يناير ويستمر حتى نهاية فبراير، وتخرج المراكب المتوسطة الحجم إلى الصيد ليلاً بعد صلاة العشاء. وتقع منطقة الصيد في الجهة البحرية الجنوبية لجزيرة فيلكا وحتى المياه القريبة من جزيرة عوثة. وتظل الشباك مطروحة في البحر طول الليل حيث يقومون بتفقدتها كل ساعتين، وعند الفجر يرفعونها استعداداً للتوجه إلى مدينة الكويت لبيع السمك. ورد اسم الخباط في قواميس اللغة، ففي التاج: قال ابن عتاد. الخباط من السمك أولاد الكند الصغار. كما ورد ذكره في كل من القاموس المحيط ومحيط المحيط وأغلب كتب اللغة.

### الربيان

من الأسماك القشرية، وهو عدة أنواع أشهرها: أم نعيرة والشحامية. مرغوب جداً من قبل الأهالي وغيرهم لما يمتاز به من قيمة غذائية عالية بالإضافة إلى مذاقه الطيب، وتنوع الأطباق التي تعمل منه. ونظراً للإقبال الشديد على شرائه فقد نظمت الحكومة صيده بحيث تسمح بالصيد لمدة ثلاثة شهور وتمنعه ثلاثاً أخرى، وتعاقب من يخالف. يكثر الربيان



الصيد الواحدة «يوافة». يصطاد بواسطة الشرخ والسالية. وهي شبكة دائرية يحملها الشخص وينزل إلى البحر حتى منتصف جسمه ثم يلقيها في الماء وبعد فترة يسحبها حيث تكون محملة بأعداد متنوعة من الأسماك الصغيرة.

### الجوهري يذكر اليواف

ورد ذكر سمك «اليواف» في معجم الصحاح للجوهري قال: «الجواف بالضم: ضرب من السمك وليس من جيدة. وأورد هذا البيت:

إذا تعشوا بصلاً وخلاً

وكنعداً وجوافاً قد صلا

وفي حديث مالك بن دينار:

أكلت رغيفاً ورأس جوافة فعلى الدنيا العفاء. (14) أي الدروس وذهاب الأثر، وقيل العفاء: التراب. وتحدث الجاحظ عن سمك «اليواف» وقال: إنه يأتي إلى درجة البصرة مع سمك الصبور في وقت محدد ويكون سميناً حينها. (15)

### الشعري

سمكة تكثر في المنطقة الجنوبية من سواحل الكويت، يصل طولها إلى 80 سم، لونها يميل إلى الاحمرار الخفيف مع لمعة فضية عند مقدمة الرأس، تتواجد طوال أيام السنة، خاصة في مناطق «القطعة والنويه وهما من المناطق البحرية المعروفة لدى الصيادين، وكذلك تتواجد بكثرة بالقرب من جزيرتي قاروة وأم المرادم. ومن صفاتها أنها عنيدة في سحبها عندما تمسك بالصنارة، وحتى وأن كانت من النوع الصغير. وهي سمكة غير مرغوبة في السوق لأن لحمها يكون قاسياً وغير لذيق خاصة الكبار منها. وغالباً ما تستعمل هذه السمكة كطعم

النوع من السمك لا يجد الإقبال من الناس، ولا يهتم به الصيادون. على الرغم من أن كميات منه تدخل إلى «حظور» الصيد. (10)

يصل طول العومة إلى خمس بوصات، ولونها فضي مع ميل إلى الرمادي. وهناك نوع أصغر حجماً - يسمى «مئوت» يجفف ويملح. وهناك مثل يردده الناس يرد فيه اسم سمك العوم وهو: «العومة مأكولة ومذومة».

### العومة في كتب اللغة

ورد ذكر العومة في بعض كتب اللغة والأدب، فقد جاء في تاج العروس: العومة بالضم: دويبة تسبح في الماء كأنها فص أسود مدملكة. جمع عوم، نقله الجوهري. وأنشد للراجز يصف ناقته:

قد ترد النهي تنزى عومة

فتستبيح مادة فتلهمه

حتى يعود حصناً تشمه (11)

ذكر سمك العوم الرحالة ابن بطوطة لدى زيارته لمدينة ظفار العمانية، وسماه «السردين» - وهو الاسم الذي يعرف به عالمياً - ومما قاله عن هذه المدينة: «وأكثر سمكها النوع المعروف بالسردين، ومن العجيب أن دوابهم إنما علفها من هذا السردين، وكذلك غنمهم، ولم أر ذلك في سواها». (12)

وجاء في معجم الحيوان: العوم هو في عمان نوع من السردين. (13)

### اليواف

ومثل ما عرف العرب الأنواع الطيبة من أسماك الخليج العربي، عرفوا كذلك أنواعاً أخرى أقل جودة مثل سمك: اليواف وهو سمك صغير ذو شكل مفلطح كثير الشوك يؤكل مشوياً، يكثر صيده في فصل

بالضم: سمك بحري وفي حديث عكرمة:  
اللحم حلال.

قال المخبل يصف درة غواص:  
**بلبانة زيت وأخرجها  
من ذي غوارب وسطه اللحم**  
وقال رؤبة يصف البحر: **كثير حيتانه  
ولخمه.**

ورواه ابن الأعرابي: واعتلجت جماله  
ولخمه وممن ذكر اللحم في شعره:  
البعيث المجاشعي قال:

**هم استنفذوا مني الكليبي بعدما (18)  
هوى بين أنياب شبكن من اللحم**  
وذكر اللحم أيضاً الرحالة ابن بطوطة  
عند زيارته لمرسى «حاسك» في عمان  
قال: «نزلنا بمرسى «حاسك» وبه ناس من  
العرب صيادون للسماك ساكنون هناك  
ولا معيشة لأهل ذلك المرسى إلا من صيد  
السماك وسمكهم يعرف باللحم وهو شبه  
كلب البحر يشرح ويقدد ويققات به». (19)

### الدُّغْسُ

الدُّغْسُ أو الدُّخْسُ عند العرب هو سمك  
الدلفين، فكتب اللغة مجمعة على ذلك.  
وهو نوع من السمك الكبير الحجم أسود  
اللون نطاظ لا يؤكل لحمه إنما يستفاد من  
زيته لأغراض عدة.  
ويطلق عليه العرب أيضاً اسم دابة  
البحر.

ذكر كارستن نيبور الرحالة الدنمركي  
الذي زار منطقة الخليج العربي عام 1765  
قال: «أن تجار «أي شهر» وهو ميناء  
إيراني على الخليج، أطلق لفظة الدغس  
على الدلفين أو خنزير البحر، واللفظة  
شائعة في الخليج العربي، أما لفظة دلفين  
فهي يونانية. (20)

وأقول: إن العرب أطلقوا على هذه  
السمة اسم الدغس وكانوا يكتبوها

«يتيم» للراكير» وهي شبك من الأسلاك  
على شكل أقفاص دائرية مغلقة إلا من  
فتحة صغيرة، تلقى في قاع البحر  
وتوضع لها علامة للعودة إليها بعد فترة  
حيث تكون قد امتلأت بأنواع عديدة من  
الأسماك.

سميت «كراكير» لأن الماء يتكرر فيها أي  
يتردد. أما الصغير من هذه السمكة  
فيشوى أو يقلى حيث يكون في هاتين  
الحالتين جيد الطعم.

عرف العرب هذه السمكة وأطلقوا  
عليها اسم «شعور» وهذا الاسم معروفة  
به في مصر. وفي محيط المحيط الشعور  
نوع من السمك. (16)

### اللَّحْمُ

الواحدة «لخمة» سمكة بحرية من  
أسمك المنطقة القاعية، لها ذيل طويل  
يصل إلى ثلاثة أضعاف طول جسمها،  
في نهايته شوكة طويلة سامية وأحياناً  
عدة شوكات، لونها بني غامق ومغطى في  
بعض أنواعها بنقط داكنة. وهي عدة  
أنواع، أشهرها: «أم سعيقة» و«الدعارة» و  
«السَّقَرَة» وهناك نوع صغير شديد السم  
يسمى «طَبَّيجي» واللخمة لا تبيض ولكنها  
تلد. يأكل لحمها بعض سكان الخليج  
العربي وبحر العرب.

### اللحم في كتب اللغة والأدب

عرف العرب هذا النوع من السمك  
وورد في بعض أقوالهم وأشعارهم.  
واستقوا اسمه من الصفة التي يتميز بها  
وهي كثرة اللحم الذي يكتنز جسمه.  
فقالوا: لحم الرجل يلخم لحمًا: إذا كثر  
لحم وجهه وغلظ.

واللحم سمك بحري يقال له الكوسج.  
محيط المحيط. وجاء في التاج: اللحم

مخططة يميل لونها إلى الصفار، تتواجد بكثرة في شمال الخليج العربي تصطاد بالصنارة. تؤكل.

جاء ذكرها في تاج العروس: قال ابن عباد: الضلعة: سمكة خضراء قصيرة العظم، وكذلك في محيط المحيط. (23)

## 2- المزلقان أو المزلقانة:

سمكة رمادية الشكل مفلطحة لها جفنان يكونان بجانب واحد أحياناً، وتنقل أحدهما إلى الجانب الآخر عندما تنام. طولها حوالي تسع بوصات، لها جلد ناعم الملمس، تنزلق من اليد عن الإمساك بها، لها عدة أسماء، منها: الخوفة وطبق لزق. تتواجد في جون الكويت في موسم الخريف قرب «برغضي». تؤكل.

تطلق عليها كتب اللغة اسم: «الزلبق» جاء في محيط المحيط: والزلبق: نوع من السمك يزلق من اليد إذا أمسك. (24)

## 3- صدّي:

من أسماك الخليج العربي، تتواجد في المياه الإقليمية الكويتية، طولها 50 سم لونها أزرق فضي مع بياض في الجانبين. جاء في قاموس محيط المحيط: والصدّي: سمكة طويلة سوداء. (25)

## القُبْب:

السرطان البحري جسمه مفلطح، ظهره يشبه الصدفة الكبيرة، بطنه قصير منتشي إلى الأمام تحت جسمه. له عدة أرجل في آخرها كلابات قوية يمسك بها فريسته. يعيش في المناطق الطينية القريبة من الشواطئ وخاصة سواحل الجزر.

وهو عدة أنواع بعضها يؤكل.

وهناك نوع صغير لونه أسود يعيش

«الدخس» منذ زمن بعيد وقد جاء ذكرها في أوائل كتب اللغة التي وصفوها مثل كتاب الصحاح للجوهري والمخصص لابن سيده، وجمهرة الأدب لابن دريد. ولسان العرب لابن منظور.

فقد جاء في الصحاح: الدُخْس دابة في البحر تنجي من الغرق. وفي اللسان قال: والدلفين سمكة بحرية، وفي المخصص قال ابن سيده: الدخس بضم الدال المهملة وتشديد الخاء المعجمة: ضرب من السمك وهو الدلفين.

قال الطرماح بن حكيم الطائي:

**فكن دخساً في البحر أو جز وراه**

**إلى الهند إن لم تلق قحطان بالهند (21)**

وفي كتاب حياة الحيوان قال عن الدغس: «إذا ظفر بالغريق كان أقوى الأسباب في نجاته لأنه لا يزال يدفعه إلى البر حتى ينجيه، ولا يؤذي أحداً، ولا يأكل إلا السمك، وربما ظهر على وجه الماء كأنه ميت، وهو يلد ويرضع وأولاده تتبعه حيث ذهب، ولا يلد إلا في الصيف، ومن طبعه الأنس بالناس وخاصة بالصبيان». (22)

## الحف

ومن أسماك الخليج العربي التي ذكرت في قواميس اللغة سمك «الحف» والعرب تسميه «الهف» لأنه سمك مستطيل خفيف اللحم لا شيء في جوفه، كثير الشوك لا يؤكل إلا مشوياً. يصطاد في المنطقة الشمالية من الكويت ومناطق الصيد القريبة من الجزر. وقد ورد في القاموس المحيط وكتاب الحيوان على أنه جنس من السمك الصفار.

ومن الأسماك التي ذكرها العرب أيضاً.

## 1 - الضلعة:

وهي سمكة يصل طولها إلى 130 سم



بين الصخور البحرية يسمى شريب وجمعه شرايب .  
عرف العرب القبقب وورد في كتب اللغة بنفس الاسم . ففي الجمهرة والتاج ومحيط المحيط : القبقب : ضرب من صرف البحر فيه لحم يؤكل .

## الهوامش

- 1- لسان العرب المحيط - إعداد وتصنيف: يوسف خياط ونديم مرعشلي، بيروت لبنان 1970 .
- 2- تاج العروس - مادة: كنعد .
- 3- الصير: هو السمك المملح - حياة الحيوان - الدميري .
- 4- التجديف: الكفر بالنعم أو استقلال عطاء الله . القاموس بمادة جدف .
- 5- الصحاح - للجوهري .
- 6- مفردات ابن البيطار .
- 7- معجم الحيوان - أمين معلوف - دار الرائد العربي بيروت، الطبعة الثانية 1985 .
- 8- كتاب الحيوان - للجاحظ - تحقيق عبدالسلام هارون - الجزء الأول ص 297 الطبعة الثالثة 1969 - بيروت .
- 9- حياة الحيوان - للدميري
- 10- الحظور: من طرق صيد السمك، كانت تصنع قديماً من القصب . وتوضع بالقرب من سواحل البحر . بطريقة مستقيمة ولها حوش ومكان في مقدمتها

يقال له «السر» معمول بطريقة مموهه بحيث عندما يدخل إليه السمك لا يستطيع الخروج . وعندما تنحسر المياه يأتي صاحبها لأخذ الأسماك التي تكون قد علقت بها .

- 11- تاج العروس: مصدر سابق .
- 12- رحلة ابن بطوطة: المسماه: تحفة النظر في غرائب الأمصار ص 275 - شرحه وكتبه هوامشه: طلال حرب . دار الكتب العلمية بيروت لبنان - الطبعة الثانية 1992 .
- 13- معجم الحيوان - مصدر سابق .
- 14- الصحاح للجوهري - مصدر سابق
- 15- حياة الحيوان - للجاحظ - مصدر سابق .
- 16- محيط المحيط - بطرس البستاني - مادة: شعر
- 17- المصدر السابق - مادة: لحم
- 18- تاج العروس - مصدر سابق - مادة: لحم
- 19- رحلة ابن بطوطة- المسماه تحفة النظر في غرائب الأمصار ص 281 .
- 20- معجم الحيوان لأمين المعلوف .
- 21- الصحاح للجوهري : مادة دخس .
- 22- حياة الحيوان - للدميري - الجزء الأول ص 471 - 481
- 13- تاج العروس - مادة. ضلَع
- 24- محيط المحيط - مادة. لَزَقَ
- 25- المصدر السابق: مادة: صَدَي

(صورة ١)

سقطت نجمتان  
فوق كف الغريب هوت نجمتان  
دس في جيب سترته  
نجمة ومضى..  
عاريا مثل وجه السماء  
\*\*\*  
حين فاجأ الموت  
وابتدأت قامة الليل تهوي  
شق جبهته  
طائر من ضياء

نجم

صور

(صورة ٢)

حين سار إلى قبره في المساء  
خطفت غيمة يده  
فبكي  
دمعة  
دمعتين  
لم أكن صاحبا كي أراه  
غير أنني أخيرا  
رأيت على قبره  
وردتين.

للسور

ARCHIVE

● عبد القادر العرفي

الجزائر

(صورة ٣)

لم أكن صاحبا  
كي أرى..  
دمه سابحا في الفضاء.  
سقطت قطرة من دماء  
قطرة  
قطرتان  
فجأة..  
غاصت الأرض في دمه  
صارت الأرض من حوله  
بركة من دماء.

## صورة لحسن البصرية

يتمشّي على درج يتصعدُّ  
وهو يكوّر في خطوه الأرض،  
والناس،  
والنخل،  
يمضي،  
كأن هو في موعد  
وجلال من الزهو يخطفه،  
وكثير من الطير ينقر أكتافه ويعرّفه  
سكك السير  
حتى إذا ما مضى في اتجاه الممرات،  
تشهق هذي المدائنُ  
عارفةً،  
خطوه

صور  
جانبية

صورة لحسن البصري

شعر: السّمّاح عبد الله  
أمين تحرير مجلة القاهرة<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ماله دائخُ  
تستبيه البليّة في مهرجان  
صباحاتها وتغرّبله في  
كلام صغير،  
على قد ضحكته،  
وتشير له في اتجاه عذاب يبعثر  
أيامه يا متداد  
الفدايين،  
مثل وريقة شجر  
تخطّفها هبة الريح  
أو خرمتها المناقيرُ  
ماله شائخُ  
قبل ميعاده  
وهو لما يزل يتعلم خطو العشيقين



لن تفرّق بينهم والشجر  
سوف تحترق أيّهما السنبلة

## صورة الحسن القصيرة

هذا أنا

وهذه ربّابتي  
وأنتم على مصطبتي  
معي أبو زيد وعنترة وحمزة وابنُ  
ذي يزن وغيرهم  
والعبدُ أطلق بوقه فجاءَ  
والطارقُ العجريُّ خبّط فوق مطرقة  
النحاس  
فأتوا سرّاعاً للميادين الوسيعة في  
دمي بسيوفهم  
ونشيدهم،  
ونسائهم،  
ماذا سأفعل يا ندامي؟،  
ونذيرُ الحربِ معقود على سقف  
السماء لصرخة الحداة  
وترُ الربابة صاحبُ بصليهم  
ودمي تنقطُّ بالدمِ المنزوف من  
قتلاهم  
وأنا أسيرُ اللحن  
مشدود إلى نبضاته المجنونة الإيقاع  
مجنذبٌ إلى جَسَدٍ تدأعى في  
مواجهة ابن ذي  
يزن،  
وصرخة امرأة،  
لكن حنجرتي مُشرّخة  
والعينُ  
داهمها النعاسُ

في درج صاعد  
كعمود من النار  
لا يتحرّق أو يتيبس لكنه صاعدٌ  
يُنْثا المشمشات على خدّ محبوبتي  
رسم البدر أحلى تصاويره في  
حوائط بيتي  
ومقتولة خطوتي

## صورة الحسن الفأس

كانت الشمس تحبو على درج الوقت  
والرجال  
لهم سحنة كجلابيبها عندما تند  
حرج في الأرض  
تتصيدهم كالخطاطيف  
وتوزعهم في الحقول  
إن واحدهم  
عندما يرفع الفأس كي يقلب الأرض  
من جوفها يُشبه الشجرة  
عندما تترقص حين يجيء الصباح  
المهرول بالنار والماء والزعران  
الفجائي والطير في عنفوان  
صباياته،  
إن واحدهم  
عندما تتصاعد في وجهه الشمسُ  
يترقّب من سحبها مطرافاً لعرق  
نازل كالهيولي على قدّ زرعته  
وهو لما تسدّ الحواجز خطو الرياح  
حواليه لا يترقبها من  
جهات الهبوب،  
إن أنفاسه كافيه  
كي توصلَ سرّ الحياة إلى برعمِ  
السنبلات  
أنت إن جئت منحدرا من تلال بعيدة



عند منتصف الليل في آذار قال  
البستاني

لقد أتينا قادمين  
من محطة القطار  
ورأينا المصباح الخلفي للمترو الليلي  
كيف كان ينطفئ في الضباب  
أحدهم تبع خطانا  
بينما كنا نتحدث عن الجو  
وكيف كانت الريح تقذف بالمطر  
على جليد البحيرات  
شيئا فشيئا  
أخذت السنة

تدير وجهها للضوء  
وتلبس حلة جديدة مزركشة  
في آخر الفجر

بدأت الريح تعصف  
من خلال ثقب الباب  
غضب العيدان الريانة  
راح يمزق الأرض  
وفي الصباح

بيترهوشل

ترجمة: رياض العبيد

صار الضوء يهيج الظلمة  
ويتمرغ فيها كنسمة  
بينما أخذت الصنوبرات على عاتقها  
مسح الضباب على النوافذ  
هناك في الأسفل  
كانت ترقد رائحة تبغ آسنة حزينة  
بينما كان جاري ظلا  
يتبع آثار خطاي  
ها أنذا أترك البيت مغادرا  
وكلي ضجر واستياء وتثاؤب  
في المطر المغبر للأشجار العارية  
كان النهار يلعب  
على أسلاك الشبكة الممزقة  
أسأل:

ما الذي سقط عنه سهوا  
عندما راح يُسجَل في القائمة السوداء  
أسماء المطلوبين للإعدام  
وفي الدفتر الأزرق  
أرقام سيارات أصدقائي  
أعتقد أنه كان يرصد  
الطريق الجريح  
والبضائع المهربة  
والكتب الممنوعة  
في حين كانت فتات الأحشاء  
تختبئ في معطف الطعام  
ها هي ذي نار هادئة تقترب  
من غصن طري يافع  
- إنني لم أت على الإطلاق  
من أجل إثارة الظلمة البلهاء  
ولا من أجل بلوغ الشهرة والقمم العالية  
ولا من أجل درأ خطر  
شرّ العقول المريضة  
وطردها عبر رماد قصائدي  
في هذا الصباح  
مع الضباب المبتلّ الرهيف  
على الشرفة الزرقاء  
حيث تنطفئ اللبنة على الحدود  
والمدينة تصبح الفأس الحادة  
بينما تبقى الشعوب  
حساسين في الأفاص  
أنزل دائما  
على الدرج القديم المتصدّع  
إلى حيث الأغوار  
أمام الكتابة المسماوية  
لرأس شمرا  
أرى ولدي في غرفة ضيقة  
يحاول فك نصّ أو غاريتي  
ويتحدث عن كيفية

تطويق الحياة والحلم  
باليد الرؤومة  
وعن الملك كيريت  
ذلك البطل الاسطوري  
المسالم  
وعن ذلك الكاهن  
الذي بشر  
في اليوم السابع  
عن خلق الله  
السموات والأرض  
في هذا الصباح  
انتشر هواء ساخن  
في الأجواء  
وشرب كل الينابيع  
وقتها بدأت  
الكلاب تعوي  
والحمير تصرخ من  
شدة العطش  
ثم استسلمت المدينة أخيرا  
بدون قرابين  
أو كبش فداء.

### لمحة موجزة:

ولد الشاعر بيتر هوشل عام 1903  
بمنطقة ليشتير فيلد بألمانيا. درس الأدب  
والفلسفة في برلين وفيينا. ترأس مجلة  
«صورة ومعنى» الأدبية من 1949 حتى  
1962. نال العديد من الجوائز الأدبية داخل  
ألمانيا وخارجها.  
يعتبر هوشل من أبرز شعراء ألمانيا  
المعاصرين. من أهم أعماله: «قصائد» 1948 -  
«أيام معدودة» 1972 - «الساعة التاسعة»  
1977.



# سميتها طيبة

## واسميتني

• د. عالية شعيب



أ  
سماني أبي «طيبة» ثم سماني الطبيب الذي قام بمباشرة ولادة أمي «عالية»، عبر: (حتى تكوني في أعلى المراتب). وظل توقي وشوقي لياسمين ولهيل طيبة أنطيب برداد وجودها ويطيب لها انفلات جنوني أحيانا حين يفرد جناحيه متمردا صادحا بالحرية والحياة. كم تمنيت أن أسميها طيبة.

ب  
تصير هي محور العالم، هي البداية والنهاية. تصير محور وجودي وغيايبي، جمالي وتشتتي، همومي وضحكتي النادرة والمزيفة معا. تتكون النافورات في كفيها وتفيض، أنا هي وهي مني وأبي بيننا ومعنا. في ندى يديها الصغيرتين أرسم وجهي من جديد، أنسلخ من صورة حاول مجتمعي رسمها لي وحشري فيها رغما عني وكنت أقاوم تارة وأخضع تارة أخرى حين تأكلني الوحدة وتحرقني نارها فأتوق لصوت أو للمسمة كف. أتركها تعبت بعيني وتتحسس رموشي، تمسح ملح الغربة عنهما، تملأ شقوق شفتي بلؤلؤ ضحكاتها المتناثرة والمتقافزة حولي كالطيور الملونة. أفيق فجأة وأكتشف أنني لم أحيأ من قبل، هراء كل ما قلته وما فعلته قبلها، الآن أبدأ ومن قبل كنت أخرى.

يخاطبني الله من خلالها. يتركز العالم في نظرتها لي حين تعلن حبها، حين تضميني ويستقر صدرها على صدري، نبضها يختلط في فأسْتشعر حقيقة وجودي، تغادرني وحدتي اللعينة وأشعر أنني لن أكون وحيدة بعد اليوم أبداً. قوية صرت، متعددة وملبئة بالمحار المغلق على فرصه الحرية الملونة. لأول مرة أضحك من قلب قلبي، أرى جمال الأشياء من حولي. الشمس الحارة لم تعد تضايقني، بل على العكس أرى انعكاس وحيوية اخضرار الشجر في مراياها، الشوارع والمنازل والأماكن التي اعتدتها كلها جديدة ملونة تفيض ببهاؤها الخاص. هل كنت هنا من قبل حقاً؟ هل مررت من هنا وجلست في هذا المقهى وحدي أخفي دموعي من الناس وأتمنى تذوق أمان قلوبهم وفرح أرواحهم؟ هنا خلف هذا الزجاج نظرت طويلاً إلى السيارات اللاهثة بجنون خلف لا شيء سوى أنوار وأحلام وتمنيت لو أنني أصبح سخيفة مثلهم. ليوم واحد فقط. لعلي أهدأ أو أرتاح من وهج عقلي. هنا على امتداد الدائري الخامس المظلم برماده والساخر مني معاً.. تمنيت الموت عشرات المرات، المرة تلو المرة وتجرات فعلاً ووصلت للمائة والثمانين وصرخ إنذار سيارتي محاولاً هز كياني ووعيي ثم هدأت وكأن سيل جمرات هطل على عطش قلبي. أذكر سيارة شرطة المرور مرت إلى جانبي الأيمن وأطل الشرطي في وجهي بذهول، ولم يشأ إيقافني خوفاً أو.. شفقة. هل كنت أنا حقاً؟!

فجأة لا معنى للمكان بدونها، ولا معنى للألم حتى تصحو وتفتح عينيها، لا شيء يعنيني سواها ولا شيء يهمني إلاها، معها كل الأشياء خضراء نضرة وردية لامعة وأنا جميلة للمرة الأولى، أنا جميلة بها. حين تنام، أنتظر صحوها لا أفعل شيئاً سوى انتظارها، وحين تصحو تستيقظ في الحياة بضجيجها وصخبها يصبح كل شيء حي ومتحرك، ألعب معها أطايبها وتكلمني بأصوات وإشارات متقطعة. تضحك لي ومعني وأضمها فأشم رائحة أبي النادرة المميزة، أشم رأسها وأفرك وجهي بشعيرات رأسها الرقيقة فأرى انعكاسات وجهي في حقول وفيرة بالزنبق والياسمين وأنا في قطار العاشرة صباحاً صوب لندن للالتقاء بأحباب شاركوني ريش الحلم وفوحه النادر ثم انتشرنا على قطعة مخملية من الألق.. ولم نعد. وجهي الذي كان ينضح بالرؤى والأحلام والبالونات المليئة بالورق الملون قبل الرجوع والاصطدام بدبابيس الواقع والحقيقة القذرة المشوهة لمجتمعني التي فجرت بالوناتني الواحد تلو الآخر وتركتني وحيدة أواجه طوفان كامل من الوساخة البشرية.

ج

الحليب يملأ وجودي بفيض لؤلؤه، والجدار يزداد بياضاً، وأنا أترقب همس جلدي وزيت الورد يصب رويداً رويداً وأستشعر نبض الوجود في عروقي، أنوثتي تشع بصخبها الملون أنا حقيقية وأنا هنا. أهى الروح والمكان لها لي لنا حين تحين اللحظة ونمتزج نتداخل، تشرب مني وأشرب من زغب رائحتها. أدعك وعيي بدقائق التفاصيل وهي تمص الحياة مني، أنا التي كنت قبلها ميتة جافة عطشة غائبة طائشة عابثة هائمة ضائعة خالية. يطرق إدراكي ألم خاص لم أستشعره من قبل، ألم أن

أحيا من جديد وأن أحس وتتحمس الحياة طريقها عبر تعاريجي . صيصان رقتها تقفز تنتشر على ثيابي، تزغرد بالحياة والأمل وتتوزع على الغطاء على الفراش، تصبح هي الغرفة بمهرجانها الذهبي، تشملني وأصغر أمام كل هذا الحفل، أصغر وتكبر هي .

على ذراعي الأيسر وزعفران ورد أبيض يأتيها عبر شراييني التي تضخ النفس والحب في فمها . أرفع رأسي وألمس شرائح الحياة التي فاتتني طوال أربع وثلاثين سنة، لم أكن هنا، لم أكن أنا كنت غيري كانت أخرى لا أريدها لا أعرفها ولا أحبها، لا لم أكن أنا . ترتعش في روح الحياة وندى الوجود يرش فضته على جسدي . كأن لم يمسنني أحد، لم يمر زجاج رائحة بارد على سخونة جلدي، لم يكن جسدي، ألقمها الحياة وتهتدي شفتاها الدقيقتان على المنبع عفويا وتلقائيا تنفعل تفتح عينا وتخفص أخرى، يهمس لها الله تعالى بأن تعيش وتحيا وتفرح فتسمعه ترى فيض حبه وتتجه إليه بكل صخب الحياة الذي ينبت فيها . ترن الأجراس في رأسي، تأتيني من قمم نائية، كأني أقف على آخر درجة في برج كنيسة «يورك» العملاقة الذهبية ولا تكفيني أنفاسي، فجأة أكتشف أنني مبللة تماما . أتشبث بنتوءات الجدران مثل ملامح وجوه تتوق لعرق الخوف والرغبة في كفي، وترن الأجراس وتأخذني معها عاليا عاليا يمين يسار والخوف يملكني وهاجس النزول، كيف سأنزل الأربعمئة درجة التي صعدتها، أي جنون وأي ثورة كانت، ثورة على الجسد والروح والعقل معا .

ترضع الحليب وأرى العروق الرفيعة والمتوسطة من أعلى الصدر نزولا حتى الثدي وهي تضخ شلالها الأبيض الأحمر الوردي، أمعن النظر في غلاف جسدي الذي يشف عن مهرجان الحياة، كم أنا رقيقة وشفافة مثل فراشة أو .. هواء . أكاد أراني في أحد الشرايين، ضئيلة أتحرج فرحة مع جريان السائل النقي يغسل وجهي وجسدي وأنضح بالطر والروى، أتظهر من جنوني وعبثي وأنايتي ونزواتي وعنادي، أعود طفلة ولدت للتو عارية أندثر بهدى الله الذي مد لي يده بعد طول انتظار ورفعني من تلاطم أمواج وهواجس أفكاري ورغباتي بالموت، نحوه، أرادني أن أقرب منه بعد غربة طويلة تهت فيها عن وجهي وعن حقيقتي وعن وجودي وعنه وحده لا شريك له . أحبك ربي لأنك أعطيتني إياها وجعلت لحياتي معنى وهدفا .

ح

منذ أيام والشعر في كل مكان من حولي . شعري يتساقط بجنون وبكثرة غير طبيعية وأنا حزينة لا أعرف ماذا أفعل . كنت قد قررت أن أطيله بعد الولادة وكان يروق لي بهويتي الجديدة وبلونه الأحمر النحاسي، لكن الجميع حذرني بكارثة سقوط الشعر بعد الولادة لذلك أكملت شرب نفس معدل الحليب الذي كنت أتجرعه أثناء الحمل حتى أشجعه على الصمود وحتى أبقى جميلة بابنتي وبإيماني وبوجهي الجديد .

لكن هكذا ودون إنذار نهضت لأرى خصلات كاملة على وسادتي، ثم بدأت أرفعه حتى أعينه على القوة، لكنه تساقط وسقط حتى ظننت أنني سأنهض في يوم بدون



ولا شعرة في رأسي. ثم فكرت في قصه حتى تظهر نتيجة العلاج المكثف الذي بدّأته فور اكتشافني للكآرثة، وقررت بعدها زيادة جرعة صهيل النحاس في لونه وأعجبني كثيراً بخصلاته الذهبية الفاقعة القصيرة، ويبدو أن شعري نفسه كان بحاجة إلى تغيير لأن النتيجة أعجبتني وقل معدل التساقط قليلاً، لكن استمر السقوط. كلما تلفت حولي رأيت الشعر على الطاولة والمقاعد والسجاد الوردي الباستيل الخجول، على ملابسي وبين أصابع ابنتي، كنت سأجن، حتى على الملاعق والصحون، شعر شعر شعر.

ثم خيل إليّ أن بإمكانني فعل شيء مبتكر بكل هذه الخيوط مذهبة الأحداق التي تنظر إلي من كل صوب، على الأقل حتى أخفف من حدة ضيقي منها، بدأت أجمعها ولم تكن لدي فكرة واضحة عما سأفعله بها، فقط خصصت علبة بيضاء صغيرة وبدأت أضع فيها كل ما يصادفني من شعر وتكونت لدي مجموعة لا بأس بها، سرعان ما اتسعت شهيتي لجمع المزيد من الأشياء، فانتقلت إلى أعواد الثقاب المستعملة وبزر البطيخ وطبغات أحمر الشفاه على ورق الكلينكس لنزع اللعان عن شفتي، ونواة التمر التي طالما دخت في تفاصيلها وزهلت لشفافية غلافها الرقيق كشغاف القلب أو كآلم الدمعة قبل النزول، أو ربما رعشة الروح قبل الانتحار. ثم بعد فترة، بدأت بعمل تشكيل فني غير متناسق يجمع بين بعضها في أعمال فنية لم يسبق لي تجربتها، وفكرت أنها قد تكون أفكاراً جيدة مغايرة وجريئة لمعرضي السابع القادم.



ARCHIVE  
http://Archivebeta.Sakhrnt.com

خ  
طال نومها وأنا أدور في الشقة، من زاوية إلى أخرى، أعيد ترتيب ركن، أمسح الغبار عن جبهة طاولة الطعام الخشبية الضخمة التي أحب، أو أرش رذاذ الماء في أفواه النباتات، وأطل من شق باب غرفتها، كم هي مستغرقة في لذة النوم، متى تفيق؟ أقترّب لأتأكد من تنفسها، أبتعد خجلة من هواجسي.. ضجرة، لم أعد أجد التسلية أو المتعة في صحبة نفسي كما في السابق، أحتاجها.. وهي نائمة.. منذ أيام، زاد معدل نومها في النهار من نصف ساعة إلى ساعة ثم ساعة ونصف، وأنا في وحدتي وطباعة مكررة على الكمبيوتر، أو متابعة قراءة، أما مشاهد تلفزيونية متقطعة أسرقها من بعد حتى لا تلتصق بي عدوى عبودية التلفزيون من جديد رغم عشقي لبعض البرامج التي أدمنتها من قبل وتخلصت من إدماني لها واستبدلتها بالقراءة. أدخل غرفتها على أطراف أصابعي، أقترّب، وأدقق في وجهها المنير بملائكيته الخاصة فتتحرك عينها أسفل الجفن المطبق وأرتعش، لعلها شعرت برائحتي أو بحفيف ثوبي، أراقب تغيرات ملامحها بسرعة ورقة بالغتني، وأتخيل ما تراه في أحلامها وهل تستشعر السعادة أو التعاسة، كم أتمنى لو أستطيع أن أشم رأسها لكنني أشفق عليها وأبتعد، تفتح عينيها لبرهة، تبتسم سريعاً وكأنها تطمئنني فتنتشر في رائحة الصنوبر في أحراش داكنة بغموضها وسحرها الخاص في لبنان وأنا في العاشرة ربما، أتأمل مبهورة شموخ الأشجار وعلوها وأحلم أن أكون عالية مثلها، تعود لنومها وأعود لضجري.

# الدار

• وليد معماري

ماتت جدتي دون مقدمات تذكر.. وعلى الأرجح ماتت من القهر، لأن جميع أولادها، وبالتالي أحفادها، هاجروا إلى المدينة، بعدما شح نبع القرية بفضل حقبة من انحباس الأمطار، وبفضل بضعة آبار غير مرخصة حفرها بعض الذين يتقنون اللعب على القوافين، أو متفذي القوافين بالأحرى... وفي النذب على الجدة، الذي هو تأبين غير منظم ومفتوح لأريحية الحضور من المحبين، ناحت إحدى الجارات: يا حسرتي عليها... لم تشبع لا من الماء ولا من رؤية أولادها... ثم لحق جدي بجدتي.. لا من القهر عليها، ولا شوقا إليها.. بل من اعتقاده أن العيش في هذا الزمن أصبح يحتاج إلى كثير من البلادة... وكانت أشجار حقله تمضي إلى الضمور.. فيما ثمارها تقل سنة بعد سنة، وتصغر حباتها.. حتى غدت حبة الجوز بحجم حبة العنب، وحبّة العنب بحجم حبة الحمص.. وهذا حسب ما كان يردده في السنوات العشر الأخيرة من وجوده فوق البسيطة، سببه انحباس المطر، وشح النبع.. صحيح.. لكن الأمرين معا سببهما هؤلاء الطالعون على الدنيا بعيون شرهة، وجيوب لا تشبع...

ولا أخفيكم أن جنازة ومأتم الجد كانا يليقان بمكانته كرجل حكيم.. رغم حاله التي يطلق عليها صفة مستورة... كان يقرأ ويكتب بين لدات من عمره، يندر بينهم القارئ والكاتب.. بل واكتشفنا، نحن أحفاده، أنه كان يكتب، على الورق الأبيض المتبقي من دفاتر أبنائه المدرسية، ما يشبه المذكرات، بعد أن ينزع الورق الأبيض عن أصوله، ثم يشكل منه دفاتر جديدة مجلدة بورق مقوى، منتزع هو الآخر من لعب كرتونية لأحذية كانت تهدى له من أبنائه في مناسبات العيد

الكبير.. وهذا لا يعني أن الأصول من الدفاتر كان يرمي بها، بل ظلت هذه الدفاتر محفوظة، كوثائق دامغة، في السقيفة التي احتفظ فيها بأحذية العيد الكبير، زودت الأحفاد ببراهين أن آباءهم كانوا ينحتون في صخرة العلم كما لو أنهم ينحتون في صخور من البازلت.. ومع ذلك توصلوا، جميعهم، إلى الحصول على شهادات أهلتهم للدخول في سلك الوظائف... ثم اتضح أن هذه الوظائف هي التي أوصلتهم إلى الوقوف عند خيط الفقر الممتلئ (خيط وليس خط).. أي خيط الراتب الهزيل في منتصف الملعب بين فريقين يلعبان الكرة الطائرة في جهة واحدة!..

أثناء الجنائز تنحنح أحد المشيعين، ثم بصق، وهو يقول بصوت مسموع: تفو!.. ولحظة ذاك سرت موجة من الابتسامات بين الحضور.. ولو أن الجد يسمع ويعي، لا يتسم هو الآخر.. وما كانت الابتسامات إلا حالة وداع تكريمية، وتذكارا للرجل كان شديد السخرية، رغم السحنة الجادة التي يحملها على صفحة وجهه... وأما لماذا ابتسم الناس، فلأن الجد، كان شديد الولع بالاستماع إلى أخبار العالم في الراديو... ولأن الأخبار لم تكن تعجبه... أو هي تثير قرفة وغضبه... فقد كان يتوجه إلى المذيع بكلمة: تفو! وهو لا يقصد المذيع المسكين بطبيعة الحال، بل أولئك الذين يصنعون الأخبار بأفعالهم المشينة... أو أفعالهم المغفلة بكثير من العبارات الديبلوماسية المطاطة الرنانة... وما أكثر ما اشتكت الزوجة لأبنائها من أنها لا تعرف طريقة تمكنها من تنظيف شاشة الراديو القماشية من (اتفوهات) أبيهم الغاضب على الدنيا.



★ ★ ★

... ورثت العائلة عن الجد الدار التي يسكنها... وهي دار، قد يشكل ثمنها مبلغا يسد ثغرة لدى أي من الأبناء الورثة من لاعبي الكرة الطائرة... لكن إذا وزع الثمن وفق القانون والشرع، فلن يصيب الوريث الواحد، أو الزوجية ما يساوي ثمن الطوابع المالية التي يجب أن تلصق على المعاملة الرسمية للمطالبة بحصة.. هذا عدا عن أن العائلة المنتشرة في كل مناطق السكن العشوائي في المدينة كانت ما تزال تحتفظ بمشاعر الانتماء إلى القرية، مثلما تحتفظ باللهجة المميزة للقرية في تخاطباتها اللغوية حين يجتمع ثلاثة فأكثر من أفرادها، وخاصة النساء.. فللقرية لهجتها التي كانت تبدو للحضور الغرباء وكأنها لغة سرية متوارثة عن أجداد سرين.

... لم يبق للدار الموروثة أي نفع... اللهم، إلا أنها ظلت تصلح للمبيت ليلة أو ليلتين للمضطر من أفراد العائلة من أجل إنجاز معاملة رسمية، مثل قيد النفوس، أو سند الإقامة، أو مراجعة التجنيد، أو تسجيل مولود جديد، أو الحصول على دفتر بطاقات تموين من أجل المواد المدعومة من قبل الدولة كالسكر والشاي والرز وزيت القلي... أو حضور حفل لابد من حضوره، خاصة حفول الموت بالدرجة الأولى... ثم الأعراس التي يحرص أصحابها على تهيئة أكبر عدد ممكن من الحضور من أجل التباهي وحسب...

وكما تعلمون... فإن الدور، وخاصة الريفية منها، تحتاج إلى ترميم مستمر، كي تظل صامدة أمام الدهر.. ودار جدنا كانت ذات أساسات متينة في جزئها الأسفل (أي التاريخي) لأنه الجزء المبني من حجارة نقلت على عربات متينة، مقتبسة من عصور رومانية، أو آرامية، في عصر لم تكن فيه ثمة قوانين لحماية الآثار... لكن الجزء المعاصر منها بدأ يتهرأ



لأنه مصنوع من اللبن، واللبن كما تعرفون هو طين مخلوط بالقصل (عقد السنابل في نبات القمح) ... وزاد في العلة علة، أن كل قادم نائم لم يكن يهيمه من أمر الدار إلا مبيت ليلة أو ليلتين ... يأتي ... ويدور على الأقرباء الذين ما يزالون صامدين في القرية .. يسهر عند بعضهم ... ينقل لهم أخبار من ارتحلوا إلى المدينة، فأصابهم الصمم من ضجيجها، ووجع القلب من قسوتها، والروماتيزم من الركض خلف رطوبة أو هامها ... ويسمع منهم، على وقع قرقرات كؤوس شراب (المتة) الساخن، إلى أخبار القرية ... وهي أخبار هزيلة وباردة ومكررة، ولا تصلح لبثها في برامج تلفزيونية من مثل برنامج مواقف وطرائف، الذي تقدمه المذيع الجميلة نوال النواويلي ... (وهي جميلة، رغم الحول الذي في عينيها) ... وماذا يعني للقادم من المدينة أن يستمع إلى رواية مفصلة وطويلة عن سقوط حمار أبو راضي الداخ من فوق الحائط الاستنادي الذي نفذته البلدية لحماية أرض أبي رئيس البلدية؟! الحمار عمره ثلاثون عاما ... وهل هناك حمار يعيش مثل هذا العمر؟!

ومع ذلك فقد كان القادم من المدينة يضحك ... ويضحك حتى تدمع عيناه ... وعلى الأغلب تدمع عيناه حزنا على البراءة التي حُجبت تحت غيوم الدخان المنطلق من عوادم السيارات في المدينة .

ثم ينهض الوافد بعد أن يستمع إلى عشر تتأويات على الأقل، مستأذنا بالانصراف ... فيلحون (أقصد: يحلفون .. بشكل مجازي) عليه أن يبيت عندهم، وهم مدركون أن قبوله لدعوتهم سيشكل نقصا مهما في اللحف والبطاطين التي تدرأ برد الليل عن أجسادهم ... ولهذا يعلن الضيف، وهو مدرك لواقع الحال، أن دار الجد وسيدة فسيحة ... و ...  
... تصبحون على خير ..



## ARCHIVE

★ ★ ★

ينام ... ثم يستيقظ لإتمام الرحلة التي أتى من أجلها ... وقد ينهيها قبل انتهاء موعد الرحلة الأخيرة لسيارات القرية باتجاه المدينة ... أو يفوته الموعد، فيضطر إلى المشي مسافة ثلاثة كيلومترات للوصول إلى الطريق العام الدولي ... مبررا المشي بأنه رياضة ضرورية لحرق الشحوم في الدم ... واستنشاق هواء نقي تفتقده رثاه منذ زمن .

★ ★ ★

كانت الدار محجا حقيقيا لما يقرب من ألف واثنين وعشرين ابنا وحفيدا ... تقريبا ... وأقول تقريبا، لأن العدد متأرجح دائما ... فبعض من أبناء هذه الذرية كان يسافر للدراسة في دول لها أسماء صعبة ... وبعضهم للعمل في دول الخليج ... لكن الباقين، على اضطرابهم لزيارة القرية، كانوا يجدون في هذا الاضطراب المؤلم فرصة لتنفس الروح .  
ومن أسف أن أحدا منهم لم يتنفس رائحة الأجداد ... ولم يخطر في حسابات أحد أن الدار ... دار الجد، والجددة طبعاً، ليست كائنا أميبيا يتجدد بالانقسام الذاتي ... بل هي دار من جماد عاجز عن مقاومة حقائق الطبيعة من مطر وثلج وعواصف عاتية ... إذا افترضنا أن حرارة الصيف لا تنشط كل أنواع البكتيريا التي تفعل فعلها في الجمادات المهمة ... ولا تخرج السوس ليفعل فعله في خشب السقف ...

وهكذا لم تبق الدار كما تركها الجد... ولم يعلها الغبار كدار مهملة وحسب... بل بدأت تشيخ وتئن من ثقل السنين عليها..

وكانت ثمة صورة، معلقة في قاعة البيت الكبرى... وكنا نطلق على القاعة اسم قاعة العرش، لأن الجد كان يجلس على كرسي كبير للغاية، مصنوع من خشب البلوط والقش، تحت الصورة... وهي صورة التقطها مصور أمني عابر للجدين بعد ثلاثة أشهر من عرسهما... وكنا يكرران ارتداء ثياب العرس في الصورة... وهي على أية حال ثياب كانت تعار من عروس إلى عروس، لأنها كانت الوحيدة في القرية... وقد أقنعها المصور بضرورة استعارة الثوب الأبيض للعروس، والجلابية المخططة للعريس، لأنه قد تمضي عشر سنوات قبل أن يمر ثانية بآلته في القرية... والصور، لا تلتقط جزافا... مثلما أن الأعراس لا تقام جزافا... ولهذا لا بد أن تسجل الصورة حدثا تاريخيا يشبه العرس...

هذه الصورة المعلقة في صدر البيت، التي كانت جدتي تبدو فيها نصف خجولة، ونصف مندهشة من آلة تصوير المصور الأرمني... بينما بدا جدي كما لو أنه أمضى شهرين اثنين في ترتيب شاربه... بدأت تبتهت بفعل الزمن... وتباین ألوانها بانحياز واضح وعدائي بين الأبيض والأسود فيها... ومع ذلك اختفت الصورة من الدار ذات يوم... وما كان لأحد أن يهتم لأمر اختفاء الصورة، ولا إلى قيمتها، لولا أن أحد أحفاد بطلي الصورة، ممن كانوا يتابعون دراسة الفن في فرنسا، كتب في إحدى رسائله، بلهجة غاضبة، أنه رأى صورة الجدين معلقة في متحف اللوفر!... وكانت حسب زعمه محاطة بأجهزة الكترونية لحمايتها من السرقة.

(اتضح فيما بعد أن الصورة اتخذت أهميتها من المصور آرتين عاجبانيان، بعد فوزه بجائزة دولية عن صورة التقطها في إيطاليا الموسوليني وهو يتبول، بينما عشيقته كانت ظاهرة في خلفية الصورة، وقد ارتسمت على ملامحها العلامات القادمة لموتها)... ويجب أن نعتزف... نحن الأبناء والأحفاد... أن الأمر لم يبدأ من انتزاع صورة كانت تشير إلى مكان جلوس الجد... بل من أعجيب زائري الدار كانوا يجدون في الدار ما ينفعهم... وبعضهم انتزع بللور بعض النوافذ... وبعضهم حمل معه رفوف الكتبية بعد أن ألقى بالكتب التي كانت فوقها إلى موقد الحطب، وتدفاً عليها... وأما الكتبية ذاتها حيث كانت الجدة تصف عليها زبادي التشينكو، وهي حصتها من ورثة أبيها، فقد نقلتها الحفيدة سمر إلى كلية الفنون كي تصبح نماذج للرسم... وأحد الأبناء، وكان مدرسا للتاريخ، ويعمل بعد التدريس كسائق بالأجرة على سيارة صغيرة شاحنة من نوع سوزوكي، انتزع درابزون الدرج الحجري المودي إلى السطح، وقد اكتشف، وهو المدرس الناجح لمادة التاريخ، أن الدرابزون، عدا عن تشكيلاته الفنية المدهشة، لم يدخل في صنعه تقنية اللحام الكهربائي، أو ما يسمى بلحام الأوكسجين... لأنه صنع قبل هذه الاختراعات الحديثة بزمان..

وفيما بعد رأت العائلة على شاشة التلفزيون رجلا يفاخر بأن القصر الذي ابتناه فوق أعلى رابية تطل على البحر، لم يكن قصرا للسكنى المريحة وحسب، بل لإنقاذ فولوكور البلد من الضياغ أيضا... إذ دارت الكاميرا في أرجاء المكان... ورأينا درابزون الدار قائما في الحديقة يسور درجا حجريا لا يؤدي إلى مكان.

وسنة بعد سنة كانت الدار تمضي نحو الخراب... ويمكنني القول بثقة أنها كانت دارا شبيهة بدجاجة أم عطوان النازي، وهي دجاجة لا تبيض... لكنها في مواسم التفقيس كانت تفرق لأفراخ غير موجودين...

ومن حسن الحظ أن أحد الحالمين من جيل الأحفاد في العائلة ممن أدركتهم صنعة الأدب، ومن ثم الشعر، استطاع بحسن بلاغته إقناع ابن عم لنا، إحياء أمسية أدبية حميمية تجمع كل أفراد العائلة .. وابن العم هذا عاد حديثاً إلى البلاد بعد اغتراب ست وثلاثين سنة حاملاً في صدره الكثير من طيبة أيام زمان، وفي جيوبه ثروة خرافية ... مع حنين جارف لمسقط رأسه، وملاعب طفولته ... ومن أجل هذا وجه الحفيد الشاعر بطاقات خُطَّت أحرفها بخط ديواني بديع لجميع أولاد وأحفاد الجدّين ... بمعدل بطاقة لكل عائلة ... وحجة الدعوة: «إنقاذ الدار من الدمار» ... وقد بلغ عدد البطاقات ثلاثمائة بطاقة، وبطاقة ... وكانت فاتحة الدعوة تقول: «بدعوة كريمة من ابن عمنا المغترب (العائب) ...! هنا خطأ مطبعي واضح، لم يظن إليه ابن العم بسبب ابتعاده الطويل والمضني عن قواعد اللغة ... بله إملائها ... وتجاوزها المدعوون بعدما قرؤوا أن تكاليف السفر، والطعام، والتعطّل عن العمل تقع على عاتق الداعي الكريم، وهذه أمور ليست مغرية بحد ذاتها، لولا أن الحسابات كانت تجري تلقائياً في أذهان المدعوين بالعملة الصعبة..

★ ★ ★

كانت الدار تشرف على ساحة واسعة، وقد صفت المقاعد البلاستيكية ذات اللون البرتقالي في تلك الساحة ... وبسبب طبيعة الأرض المنحدرة لقريتنا كان لابد من وضع الكراسي بحيث تصبح ظهور الجالسين عليها في مواجهة الدار المحتفى بها .... (بالأحرى تدشين مشروع «إنقاذ الدار من الدمار» ... وقد بدأ الحفل ببداية طيبة للغاية، إذ عزفت فرقة من طلائع العائلة النشيد الوطني لعائلتنا ... وأنشدت مجموعة أخرى كلمات النشيد ... ثم وقف عريف الحفل، الذي هو شاعر العائلة، فطلب منا الوقوف دقيقة صمت احتراماً وتذكراً لروح الجدّين، والأجداد السابقين أيضاً ... فوقف الحضور جميعاً ... تاركين بأريحية شديدة مقاعدهم البرتقالية ... وقد صمت دقيقة الصمت كما لو كانت انتظارا لسقوط الرمل جميعه في ساعة رملية ...!

ومن دون حاجة لأن يتقدم الشاعر من اللاقط الصوتي، لأنه بقي أثناء دقيقة الصمت ممسكاً بعمود الجهاز ... راح يلقي على مسامعنا قصيدة من النوع الثقيل ... وقد بدأها بالوقوف على الأطلال، مقتبساً من الملك الضليل: قفا نبك من ذكرى جدود ومنزل ... وقد ألقى من قصيدته تلك اثنين وثمانين بيتاً اختلطت موسيقاها وقوافيها بصريير الكراسي البلاستيكية ... مما اضطره للانتقال إلى أبيات الخاتمة التي بلغت ستة أبيات .... وقد صفق الجمهور للقصيدة بقليل من المجاملة ... وكثير من الارتياح لانتها القصيدة ... وهم، على الأغلب، وجدوها فرصة ملائمة لترويض أذرعهم المتعبسة من طول القصيدة ... وتضخيمات صور المديح والتفجع فيها ...

وفيما كان التصفيق مستمراً، على قصر زمنه نسبياً ... بدأت سحابة من الغبار تغمر الحضور تدريجياً بداية من الصفوف الخلفية، متقدمة بسرعة إلى الأمام ... وحين التفتنا لنعرف مصدر الغبار، كنا نرى عبر السحابة الخانقة إلى دار الجدّين وهي تنهار متحولة إلى كومة من التراب والأحجار والخشب ...



لوحدة

قارب


 ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

بقلم: ألان سيليتو  
 ترجمة: د نايف الياسين

مازلت أعمل كساعي بريد منذ ثمانية وعشرين عاماً. خذ تلك الجملة الأولى: كونها كتبت بطريقة بسيطة يمكن أن يجعل حقيقة أنني عملت كساعي بريد لكل ذلك الوقت تبدو مهمة، لكنني أدرك أنه ليس لتلك الحقيقة أية أهمية على الإطلاق. على أية حال ليس ذنبي أن تبدو كذلك لبعض الناس لمجرد أنني كتبتها ببساطة ووضوح؛ فأنا لا أعرف طريقة أخرى لكتابتها. إذا بدأت باستعمال كلمات طويلة ومعقدة بحثت عنها في القاموس فإني سأستعملها أكثر من اللازم وسأكررها مرات ومرات وأحشر بينها بعض الجمل. ولذلك فإني لن أجعل ما سأكتبه يبدو غيباً باستعمال كلمات المعجم.

ومضى على زواجي أيضاً ثمانية وعشرون عاماً. وذلك إعلان هام بأية طريقة كتبته وبأية طريقة تنظر إليه. ما حصل هو أنني تزوجت حالماً

حصلت على وظيفة دائمة، وأول وظيفة جيدة حصلت عليها كانت في مكتب البريد (قبل ذلك عملت مراسلاً). كان عليّ أن أتزوجها فور حصولي على الوظيفة لأنني كنت قد وعدتها، ولم تكن من النوع الذي يمكن أن يتركني أنسى وعدي.

في أمسية اليوم الذي قبضت فيه مرتبي عرجت عليها وسألتها: ما رأيك أن نتمشى في غابة سنيكي؟ ولأنني كنت مغفلاً وأشعر بأني سيد العالم ولأنني كنت قد نسيت اتفاقنا فإني لم أدهش عندما أجابت: «نعم، هيا بنا». أذكر أن ذلك كان في نهاية الخريف وكانت أوراق الأشجار في ارتفاع الثلج، جافة على السطح رطبة تحته. وتحت ضوء القمر وفي مواجهة ريح خفيفة تمشيينا في «بستان الكرّ»، سعيدين وقد تأبط واحدنا ذراع الآخر. وفجأة توقفت واستدارت نحوي، فتاة خشنة العظام لكن ذات قوام رشيق ووجه لا بأس بجماله: «هل تريد أن ندخل إلى الغابة؟»

ياله من سؤال! ضحكت: «تعرفين أنني أريد ذلك. أليس كذلك؟»

تابعنا المشي، وبعد دقيقة قالت «نعم، أعرف؛ لكنك تعرف ما سنفعله الآن بعد أن وجدت وظيفة دائمة أليس كذلك؟»

سألتها عما كانت تتحدث. لكنني كنت أعرف تماماً. «نزوج» اعترفت، مضيفاً بعد أن فكرت قليلاً: «لكن أجري لا يكفي للزواج، كما تعرفين.»

أجابت: «إنه كاف بالنسبة لي.»

هذا ما كان. أعطتني أجمل قبلة في حياتي، ودخلنا الغابة.

لم تكن سعيدة أبداً في حياتنا معاً، ومنذ البداية. ولا أنا كنت سعيداً. فلم يمض وقت طويل حتى بدأت تخبرني بأن كل أصدقائها - وخصوصاً عائلتها - كانوا يقولون ويكررون أن زواجنا لن يدوم خمس دقائق. ولم يكن باستطاعتي الرد على ذلك لمعرفتي بعد بضعة أشهر كم كانوا محقين. لا أقصد أن ذلك ضايقي، فقد كنت دائماً ذلك النوع من الناس الذين لا يهزهم شيء إذا أردتم الحقيقة - وهو الشيء الذي لا أفترض أن كثيراً من الرجال يمكن أن يعترفوا به بسهولة. الحقيقة المجردة في زواجي كانت أنني استبدلت منزلي بمنزل آخر وأمي بأُم مختلفة. هكذا ببساطة. حتى أجري لم يتغير مساره: كنت أسلمه مساء كل يوم جمعة وأخذ منه خمسة شلنات لشراء التبغ والذهاب إلى السينما. كان عرسي ذلك النوع من الأعراس حيث تشكل تكاليف الحفل الدفعة الأولى وتستمر بدفع الأقساط الأسبوعية للبقية الباقية من حياتك.

لكن زواجنا استمر أكثر من الخمس دقائق التي تنبأ بها الجميع؛ فقد استمر ست سنوات. تركتني عندما كنت في الثلاثين وكانت هي في الرابعة والثلاثين. المشكلة أننا عندما كنا نتشاحن - وكان هناك مشاحنات، شتائم، رمي طناجر: كل ما يخطر بالبال - كان يبدو وكأن الشيء كله عبارة عن معاناة، وفي وسط تلك المعاناة بدا لي وكأنه لم يكن بيننا سوى المشاحنات منذ اللحظة التي وقعت فيها عينانا على بعض، دون استراحة للحظة واحدة، وبدا لي وكأن ذلك سيستمر مادامنا معاً. لكن الحقيقة، كما أراها الآن - وحتى كما رأيته أحياناً عندها - أننا قضينا كثيراً من الأوقات الممتعة.

استقر في ذهني قبل أن تذهب أن علاقتنا كزوج وزوجة قد انتهت، لأنه في أحد الأيام شهدنا أسوأ خلافاتنا على الإطلاق. كنا نجلس في البيت في المساء بعد العشاء، كل واحد منا على طرف من الطاولة، والصحون فارغة، والبطون مليئة، وهكذا لم يكن

ثمة مبرر لما حصل بعدها. كنت قد وضعت رأسي في كتاب، وجلست كاشي تراقبني. وفجأة قالت: «أنا أحبك يا هاري». مضت برهة قبل أن أسمع الكلمات، كما يحصل غالباً وأنت تقرأ كتاباً. ثم قالت: «هاري، أنظر إلي». ورفعت وجهي، ابتسمت، وعدت من جديد للقراءة. ربما أخطأت، كان يجب أن أقول شيئاً، غير أن الكتاب كان جيداً جداً.

«أنا متأكدة أن كل القراءة تضر بعينيك» قالت معلقة، محاولة من جديدة إخراجي من عالم الهند الحار الذي كنت قد انغمست فيه. «هذا ليس صحيحاً»، قلت منكراً، دون أن أرفع رأسي. كانت شابة وشقراء، محبة ورشيقة، ولم تكن لتدعني أتجاوز عنادها أو غضبها. «كان أبي يقول أن المغفلين وحدهم يقرأون الكتب، لأن عليهم تعلم الكثير». صدمتني الكلمات، فلم أستطع مقاومة الرد دون أن أرفع رأسي: «قال ذلك فقط لأنه لم يكن يعرف القراءة. كان يغار إذا أردت رأيي».

«لا حاجة للغيرة من الزبالة التي تحشو بها رأسك»، قالت ببطء لتريني أنها كانت تعني كل كلمة. لم تعد الكلمات التي على الصفحة ترسخ في ذهني؛ لقد اقتربت العاصفة.

«انظري هنا، لماذا لا تذهبي وتحضري كتاباً؟» لكنني كنت أعرف أنها لن تفعل، كانت تكره الكتب كما تكره السم.

كشّرت «أنا أعقل من أن أمضي وقتي بالقراءة؛ ولدي الكثير مما يتوجب عليّ فعله». عندما انفجرت، ولكن بلطف لأنني كنت مازلت أعتقد بأنها لن تستمر، وأني سأتمكن من متابعة قراءة الفصل الذي كنت قد بدأت. «حسن دعيني أقرأ، ألا تدعيني أكمل القراءة؟ إنه كتاب ممتع، وأنا متعب». لكن مناشدتي تلك فتحت لها باباً آخر. «متعب؟ أنت دائماً متعب». وضحكت بصوت عال: «تم المتعب! ينبغي عليك أن تقوِّمِ عمل فعلي بدلاً من أن تمضي يومك ماشياً في الشوارع حاملاً حقيبة البريد السخيفة تلك».

لن أسرد القصة كلها بكلمة بكلمة. على أية حال لم يكن هناك الكثير من الكلمات قبل أن تختطف الكتاب من يدي. «أنت أيها الوغد المجنون بالكتب»، صرخت، «لا شيء سوى الكتب، الكتب، الكتب. رأسك ميت - ورمت الكتاب على كومة الفحم، دافعة إياه بالملقط باتجاه اللهب.

أزعجني هذا، فأمسكت بها، ليس بقوة، لكنني أمسكت بها على أية حال. كان كتاباً جيداً، والأسوأ من هذا أنه كان كتاباً استعترته من المكتبة. أصبح علي الآن أن أشتري كتاباً جديداً. وانطلقت خارجة من البيت، ولم أرها حتى اليوم التالي.

لم أعتقد أن قلبي سيتقطع لذهابها. كنت قد عانيت بما فيه الكفاية. كل ما أستطيع قوله هو أنها كانت ضربة حظ أنه لم يكن عندنا أطفال. لكن قد يكون من الأفضل لو كان لديها أطفال؛ من يعلم.

بعد شهر من حادثة إحراق الكتاب هربت مع دهان. تم كل شيء في غاية الهدوء. لم يكن هناك صراخ أو مشاحنات أو اتهام بتدمير الأسرة. كل ما حصل أنني عدت من العمل ذات يوم فوجدت ورقة مكتوبة بانتظاري. «أنا ذاهبة ولن أعود» - مرمية على الطاولة أمام الساعة. لم يكن هناك أثر للدموع على الورقة. مجرد أربع كلمات مكتوبة



بقلم الرصاص على صفحة من دفتر التأمين - مازلت أحتفظ بها في محفظتي، رغم أنني لا أعلم لماذا.

كان الدهان الذي هربت معه يعيش في بيت بمفرده مقابل بيتنا. كان عاطلاً عن العمل لعدة أشهر، وفجأة حصل على عمل في مكان يبعد عشرين ميلاً كما قيل لي. كان الجيران متشوقين لإخباري - بعد أن ذهباً، طبعاً - أنهما كانا على علاقة منذ سنة. لم يعرف أحد إلى أين ذهب بالضبط، ربما تخيلاً أنني سأفكر بالحقاق بهما. غير أن الفكرة لم تخطر لي إطلاقاً. وعلى أية حال ماذا كان بوسعي أن أفعل؟ أضربه وأسحب كاثي من شعرها؟ لا أعتقد ذلك.

وحتى الآن لا يجديني أن أقول لنفسني بأني لم أتأثر بذلك التغير الذي حدث في حياتي. لا بد أن تفقد امرأة عاشت معك في نفس البيت لمدة ست سنوات، كائنة ما كانت الحياة التي عشتها معاً - رغم أننا عشنا بعض اللحظات الهنيئة. بعد رحيلها المفاجئ بدا البيت مختلفاً، الجدران، والسقف، وكل شيء في البيت، وتغير شيء داخلي أيضاً - رغم أنني كنت أحاول أن أقنع نفسي بأن كل شيء استمر على ما كان عليه وأن غياب كاثي لم يغير شيئاً. رغم ذلك جرجر الوقت نفسه في البداية، وأحسست كرجل يمشي ساحباً قدماً مشلولاً؛ لكن في النهاية أتت أمسيات الصيف الطويلة وأحسست بالسعادة رغماً عني، كنت سعيداً حيث أنني لم أتمسك بلحظات الحزن الواحدة تلك. كان العالم يتحرك وشعرت بأني أنا أيضاً أتحرك معه.

بعبارة أخرى، نجحت في العيش على أفضل نحو ممكن، وهذا يعني بشكل ما أنني كنت أكل وجبة في الكافيتيريا كل ظهيرة. كنت أسلق بيضة للفطور (وأكل بيضاً مقلياً مع لحم الخنزير أيام الأحد) وأكل شيئاً بارداً وصلباً على العشاء كل ليلة. لم تكن عيشة سيئة على النحو الذي كانت تسير عليه الأمور. ربما أحسست ببعض الوحدة، لكن على الأقل كانت عيشة هادئة، ولم أكن أعاباً كثيراً على أية حال. حتى أنني فقدت الشعور بالوحدة والذي جعلني أبدأ بالتفكير في الفترة التي أعقبت رحيلها مباشرة. وبعد فترة لم يعد يهمني ذلك. كنت أرى ما يكفي من الناس في جولاتي خلال اليوم مما يكفيني للأمسيات وفي عطلة نهاية الأسبوع. في بعض الأحيان كنت ألعب الداما في النادي، أو أذهب لشرب بعض البيرة في الحانة الواقعة في آخر الشارع.

وسارت الأمور على هذا النحو لمدة عشر سنين. وعلمت لاحقاً أن كاثي كانت تعيش في ليستر مع الدهان الذي هربت معه. ثم عادت إلى نوتينغهام. أتت لزيارتي مساء يوم الجمعة، وهو اليوم الذي كنت أقبض فيه مرتبي. ومن وجهة نظرها، كما اكتشفت لاحقاً، ما كان لها أن تأتي في وقت أفضل. كنت أتكئ على بوابة الفسحة الخلفية للمنزل أدخن غليونني. كنت مشغولاً جداً خلال اليوم، وقد كان يوماً مزعجاً - حيث كنت أسترجع الرسائل في كل مكان، وأخبر بأن السكان رحلوا ولم يكن أحد يعرف إلى أين؛ وأناس آخرون كانوا يستغرقون عشر دقائق للنهوض من السرير والتوقيع على رسالة مسجلة - والآن كنت أحس بالهدوء بشكل مضاعف لأنني كنت في البيت، أدخن غليونني في الفسحة الخلفية في نهاية يوم خريفي. كانت السماء تتلون بصفرة واضحة، مخضرة فوق أسطح المنازل وهوائيات الراديو. وكانت المداخل قد بدأت بإرسال دخانها المسائي وكانت معظم محركات المعمل قد توقفت. وترامى إلى مسمعي

ضجيج الأطفال الذين كانوا يلعبون حول أعمدة النور وكذلك صوت نباح الكلاب التي بدا وكأنها تأتي من مكان بعيد. كنت على وشك أن أفرغ غليونني وأعود إلى المنزل لمتابعة قراءة كتاب عن البرازيل كنت قد تركته الليلة الماضية.

حالما تجاوزت الزاوية ومشت باتجاه الفسحة عرفتتها. شعرت بإحساس مضحك: عشر سنوات ليست كافية لتغيير أي شخص بحيث يصعب تمييزه، لكنها طويلة بما يكفي لجعلك تنظر مرتين قبل أن تتأكد. وذاك الجزء من الثانية بين الحالتين هو كركلة في البطن. لم تكن تمشي بخيلائها المعهود كما لو أنها تملك المباني المجاورة ومن يسكنها. كانت أبطأ مما رأيتهَا آخر مرة، وكأنها اصطدمت بحائط وهي تمشي مشية الديك تلك خلال السنوات العشر الماضية. لم تعد واثقة من نفسها وكانت أسمن قليلاً، ترتدي كنزة صيفية وفوقها معطف شتوي، وقد صبغت شعرها بلون أشقر وهو الذي كان بنياً فاتحاً.

لم أكن سعيداً ولا تعيساً لرؤيتها، لكن ربما كان ذاك ما تحدثه الصدمة، فقد فوجئت، وهذا ما يمكن أن أقوله. وليس ذاك لأنني لم أتوقع رؤيتها مرة ثانية، لكن كما تعرف كنت قد نسيتها بشكل ما. بمرور الوقت كانت حياتنا الزوجية قد تقلصت إلى سنة، إلى شهر، إلى يوم، جزء من الثانية من الضوء المبهر في الظلمة الدامسة التي تسبق ساعة النهوض. كانت ذكراها قد تراجعت كثيراً في الماضي (حتى في عشر سنوات) لتصبح شيئاً أكثر من حلم إذ أنني نسيتها حالما اعتدت على العيش بمفردي رغم أن مشيتها تغيرت فإني توقعت أن تقول شيئاً ساخراً مثل «لم تتوقع أن تراني ثانية في مشهد الجريمة، أليس كذلك هاري؟» أو: البنس السيء يعود ثانية أليس كذلك؟

لكنها وقفت هناك فقط. «مرحباً هاري» - وانتظرتني حتى أرفع نفسي عن البوابة ليمكنها المرور. «لقد مر وقت طويل دون أن نرى بعضنا، أليس كذلك؟»

فتحت البوابة، وأزحت غليونني. «قلت، ومشيت خلال الفسحة بحيث يمكنها أن تتبعتني. زررت معطفها ونحن ندخل إلى المنزل، كما لو أنها تغادر البيت بدل أن تدخله. «كيف حالك إذن؟» سألت، وأنا أقف بجانب الموقد.

كانت تدير ظهرها إلى الراديو، وبدت وكأنها لم ترد أن تنظر إليّ. ربما كنت منزعجاً بسبب زيارتها المفاجئة، وربما بدا ذلك عليّ دون أن أعرف، لأنني ملأت غليونني مباشرة، وهو شيء لا أفعله في العادة. كنت دائماً أترك غليونني حتى يبرد قبل أن أشعله من جديد. «أنا بخير»، كان ذلك كل ما قالته. لماذا لا تجلسين إذن؟ سأشعل النار فوراً».

لم ترفع نظرها، كما لو أنها لم تجرؤ على النظر إلى الأشياء القديمة حولها، والتي كانت مازالت كما كانت عندما رحلت. لكنها رأت ما يكفي لكي تلاحظ: «يبدو أنك تعتني بنفسك».

«ماذا كنت تتوقعين؟» قلت. طبعاً لم أقلها بطريقة تهكمية. لاحظت أنها كانت تضع أحمر شفاه، ولم أكن قد رأيته عليها من قبل، وبعض الأحمر على خدودها، وبعض البودرة أيضاً، مما جعلها تبدو أكبر بطريقة مختلفة، كما افترضت، مما لو أنها لم تضع شيئاً على وجهها. كان ذلك قناعاً رقيقاً، لكنه كان كافياً ليحجب عني - وربما عنها - الشخص الذي كانته قبل عشر سنوات.

«أسمع أن الحرب قادمة»، قالت، لكي تفتح حديثاً.

سحبت كرسيّاً بعيداً عن الطاولة. «تعالى واجلسى، كاثيري». أريحي جسمك من ذلك الثقل - عبارة قديمة كنا نستعملها لكني لا أعرف لماذا قلتها في تلك اللحظة. لا، لن أدهش أبداً. ذلك الفتى هتلر يستحق رصاصة في رأسه - كالعديد من الألمان». نظرت إلى أعلى ورأيتها تحرق بلوحة قارب الصيد على الجدار: بنية وصدئة والأشعة مرفوعة إلى منتصف السواري وشمس تتوسط أجواء مكفهرة، لم يكن ذلك يبعد كثيراً عن الشاطئ الذي تمشي بمحاذاته امرأة تحمل سلة من السمك على كتفها. كانت تلك اللوحة واحدة من مجموعة أعطانا إياها شقيق كاثيري كهدية زواج، الاثنان الأخريان كسرتا خلال واحدة من مشاداتنا. كانت تحبها كثيراً، لوحة قارب الصيد هذه. كنا نسميها آخر الأسطول، في لحظتنا الأكثر إشراقاً. «كيف تسير أمورك»، أردت أن أعرف «هل تعيشين بشكل جيد»؟

«أموري جيدة»، أجابت، لم نستطع تجاوز حقيقة أنها لم تكن مهذرة كما كانت في السابق، وأن صوتها كان أنعم وأكثر تسطيحاً، ودون أن يكون قارصاً. لكن ربما تشعر بالغربة لرؤيتي في البيت القديم مرة أخرى بعد كل هذا الوقت، وكل شيء حولي كما كان تماماً. لدي مذياع الآن، هذا كل الاختلاف.

«هل حصلت على عمل»؟ سألت. بدت خائفة من أن تأخذ الكرسي الذي قدمته لها. «في هوسكنز»، أخبرتني، «في أمبرجيت. معمل الشرائط. إنهم يدفعون اثنين وأربعين شلناً في الأسبوع، وهو مبلغ لا بأس به». جلست وزررت الزر الأخير في معطفها. رأيت أنها كانت تنظر إلى لوحة قارب الصيد من جديد. آخر الأسطول. لا، حتى هذا ليس جديداً. إنهم لا يدفعون إلا الفتات، وأعتقد أنهم لن يدفعوا. أين تعيشين الآن، كاثيري؟

قالت، وهي تمسح على شعرها، الذي ظهر بعض الشيب قرب جذوره: «أعيش في بيت في سنيبتون. صغير لكنه رخيص. كما أنه قريب من الضجيج، لكني لا أكره الضجيج. أنا أحب أن يكون المكان مليئاً بالحياة كما تعرف. بعض البيرة وبعض الضجيج، كما كنت تقول، أليس كذلك؟»

ابتسمت. «عجيب أن تتذكرى ذلك» لم يبدُ عليها أنها كانت تعيش حياة مثيرة. كانت عيناها تفتقر إلى ذاك البريق الذي غالباً ما كان يتوج بضحكة مجلجلة. وأصبحت الخطوط المحيطة بها علامة على التقدم بالعمر. «يسعدني أنك تعتنين بنفسك».

التقت عيناها بعيني للمرة الأولى. «لم تكن يوماً شخصاً يحب الإثارة، أليس كذلك هاري؟»

«لا» أجبت بصدق، «ليس كثيراً».

كان يجب أن تكون أكثر حباً للإثارة، «قالت، لكن بطريقة فارغة، «لو كنت كذلك لقضينا وقتاً أفضل».

«فات الألوان الآن»، قلت مؤكداً على كل كلمة. «لم أكن أبداً ذلك النوع الذي يستمتع بالشجار والمشاكل، وأنت تعرفين ذلك. أنا أفضل السلام».

قالت نكتة ضحكنها عليها معاً. «كذلك الفتى تشامبرلين» ثم أزاحت الطبق إلى منتصف الطاولة ووضعت كوعها على المفرش. «لقد اعتنيت بنفسى طوال السنوات



قد تكون هذه إحدى نقاط ضعفي، غير أنني أشعر بالفضول أحياناً. «ماذا حدث لذلك الدهان الذي هربت معه إذن؟» لكنني سألت هذا السؤال بطريقة طبيعية، لأنني لم أكن أشعر بأنها فعلت شيئاً يمكن أن أوبخها عليه. كانت قد تركتني، وهذا كل ما في الأمر. لم تتركني وأنا في وضع صعب وعلى جبال من الديون أو على الطاولة. «إنها تساعد في تقضية الوقت، أجب، مشعلاً عود ثقاب لأن غليونني كان انطفأ». «أنا أحب القراءة».

لم تقل شيئاً لبرهة من الزمن. أذكر أن ذلك دام لمدة ثلاث دقائق، لأنني كنت أنظر إلى الساعة الموضوع على الطاولة. كان قد مضى وقت على بداية أخبار الراديو، وفاتني الاستماع إلى معظمها. كانت الأخبار قد بدأت تصبح شيقة بسبب الحرب القادمة. لم يكن لدي ما أفعله سوى انتظار أن تتكلم. «مات بسبب التسمم بالرصاص»، أخبرتني. «عاني كثيراً، وكان في الثانية والأربعين فقط. أخذوه إلى المشفى قبل أسبوع من موته».

لا أستطيع القول أنني شعرت بالأسف، رغم أنه كان من المتسحيل أن يكون لدي أية مشاعر ضده. ببساطة لم أكن أعرف الرجل. «لا أعتقد أن لدي سيجارة أقدمها لك، ناظراً إلى الطاولة على احتمال أن أجد واحدة، رغم معرفتي بأني لن أجد. تحركت قليلاً عندما تجاوزتها في محاولتي البحث، مما جعل كرسيها يحك أرض الغرفة». «لا، لا داعي لأن تتحركي، أستطيع أن أمر».

«لا عليك»، قالت. «لدي بعض السجائر هنا» - متحسنة جيبتها ومخرجة علبة مشوّهة من ذات الخمس سجائر. «هل تريد واحدة، هاري؟» «لا، شكراً. لم أدخن سيجارة منذ عشرين عاماً. أنت تعرفين ذلك. ألا تذكرين كيف بدأت أدخن الغليون؟ عندما كنا مخطوبين. أهدبتي غليوناً في عيد ميلادي وطلبت مني أن أبداً بتدخينه لأنه يجعلني أبدو أكثر تميزاً! ومنذ ذلك الوقت وأنا أدخن الغليون. اعتدت عليه بسرعة، والآن أصبحت أحبه. في الواقع لا أستطيع تركه».

كما لو حصل ذلك البارحة! لكن ربما كنت أنكلم أكثر مما ينبغي، إذ بدت عصبية قليلاً وهي تشعل سيجارتها. لا أدري لماذا كانت كذلك إذ ما كان عليها أن تكون في منزلي. «أتعرف يا هاري»، بدأت بالكلام وهي تنظر إلى لوحة قارب الصيد، وتهز رأسها باتجاهها، «أود أن أخذ تلك اللوحة» - كما لو أنها لم ترد شيئاً في حياتها أكثر من ذلك.

«ليست لوحة سيئة، أليس كذلك؟» أذكر أنني قلت. «من الجميل أن يكون هناك لوحات على الجدران، ليس بالضرورة لننظر إليها، بل أنها نوع من الصحة. حتى عندما لا ننظرين إليها تعرفين بأنها موجودة. لكن بإمكانك أن تأخذها إذا أردت».

«هل تعني ذلك؟» سألت، بلهجة جعلتني أشعر بالأسف لحالتها للمرة الأولى. «طبعاً. خذها. أنا لست بحاجة إليها. وفي كل الأحوال بوسعي الحصول على لوحة أخرى، أو أن أضع خريطة حربية». كانت تلك الصورة الوحيدة على ذلك الجدار، عدا صورة الزفاف على الطاولة التي تحتها. لكنني لم أشأ أن أذكرها بصورة الزفاف خشية أن تعيد إلى ذهنها ذكريات لم تكن تحبها. لم أتركها هناك لأسباب عاطفية، ولذلك ربما

كان من الأفضل أن أتخلص منها. «هل أنجبت أطفالاً؟»

لا، «قالت، كما لو أنها لم تكن مهتمة. «لكني لا أريد أن آخذ لوحتك، ومن الأفضل ألا أفعل إذا كانت تعني لك الكثير». جلسنا لوقت طويل ينظر كل منا من فوق كتف الآخر. كنت أتساءل في نفسي عما حدث خلال السنوات العشر الماضية لجعلها تتكلم بتلك الطريقة الحزينة عن اللوحة. كان الظلام قد بدأ يهبط في الخارج. لماذا تكلمت كل ذلك الوقت في الموضوع؟ لماذا لا تأخذ اللوحة اللعينة وتمضي؟ وهكذا عرضتها عليها من جديد، ولحسم الموضوع رفعتها عن المسمار، مسحت ظهرها بقطعة قماش، ولففتها بورق أسمر، وربطتها بأفضل خيط بريدي لدي. «ها هي»، قلت مزيلاً الأوعية من أمامها، وواضعاً إياها على الطاولة إلى جوار كوعها.

«أنت طيب معي يا هاري».

«جيد! يعجبني ذلك. ما جدوى لوحة زائدة أو لوحة ناقصة في المنزل؟ وماذا تعني بالنسبة لي؟» أفهم الآن أننا كنا نتهجم على بعضنا بطريقة لم نكن قد تعلمناها عندما كنا نعيش معاً. أشعلت الضوء الكهربائي. وعندما بدت غير مرتاحة لأن الضوء أظهر كل شيء في الغرفة بوضوح، عرضت أن أطفأه.

لا، لا تهتم لذلك - ووقفت وأخذت الحزمة بيدها. «أعتقد أنني سأغادر الآن. قد أراك مرة أخرى». بإمكانك أن تأتي لزيارتي كلما شعرت بالرغبة». لم لا؟ لم نكن أعداء. فكت زرين من أزهار معطفها، كما لو أن فك الأزهار سيجعلها تشعر بارتياح أكبر في ملابسها، ثم لوحت لي بيدها. «إلى اللقاء».

«تصبحين على خير، كاثرين». تذكرت أنها لم تبتسم أو تضحك مرة واحدة طوال وجودها هناك، وهكذا ابتسمت لها عندما توجهت نحو الباب، أما استجابتها فلم تكن تلك الابتسامة الودودة التي كنت أعرفها، بل انفراج ساخر لشفتيها من أجل تمرين عضلات وجهها وليس من أجل الابتسام.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وهكذا غادرت. لكنني عدت إلى كتابي بأسرع مما توقعت.

بعد عدة أيام كنت أقوم بجولتي الصباحية في شارع سينت آنز ويل لتسليم الرسائل. واستغرقتني الجولة وقتاً طويلاً، إذ كان علي أن أتوقف عند كل دكان. كان المطر يتساقط في رذاذ مستمر، وتدرج الماء على معطفي ليبلل بنطالي تحت الركبة، ولذلك كنت متشوقاً لشرب كوب من الشاي في كافيتيريا مكتب البريد، راجياً أن يكونوا قد تركوا المدفأة مشتعلة. لو لم أكن متأخراً في جولتي لعرجت على مقهى لشرب الشاي هناك.

سلمت رزمة من الرسائل للبقال وعندما خرجت رأيت لوحة قارب الصيد في واجهة دكان المرهونات المجاور، اللوحة التي كنت قد أعطيتها لكاثرين قبل بضعة أيام. كانت هي دون شك، إلى جانب عدد من الأشياء القديمة: مطارق صدئة، صندوق كمان قطع حزامه، إلخ. وتبينت شرخاً في الزاوية اليسارية السفلى لإطارها المدهون باللون الذهبي.

وقفت لمدة نصف دقيقة غير قادر على التصديق، لم أستطع أن أتخيل كيف وصلت إلى هناك، ثم رأيت اليوم الأول من حياتي الزوجية وطاولة مليئة بالهدايا، بينها هذه اللوحة التي تنظر إلي الآن من بين بقايا حياة أناس آخرين. وفكرت بأن كل شيء آل

إلى لا شيء. لابد أنها باعته تلك الليلة قبل أن تعود إلى البيت، إذ إن محلات المرهونات تفتح لوقت متأخر يوم الجمعة لتتمكن النساء من رهن بدلات أزواجهن لقضاء عطلة نهاية الأسبوع. أو أنها باعته هذا الصباح قبل أن آتي بنصف ساعة. لابد أنها تعاني من مشاكل مادية. يالكاثي المسكينة. لماذا لم تطلب أن أعطيها شلنا أو شلنين؟

لم أفكر كثيرا بما كنت سأفعله بعد ذلك. أنا لا أفكر أبدا بما سأفعله، بدلا من ذلك دخلت إلى الدكان ووقفت منتظرا صاحب الدكان الأشيب الذي لينهي ترتيب أشياء أعطته إياها امرأتان هزيلتان كانتا تحاولان إقناعه بأنهما يرهنان أفضل ما لديهما. بدأت أفقد الصبر. كان الدكان يعبق برائحة الثياب القديمة والأشياء البالية العفنة، ثم أنني تأخرت جدا في جولتي. ستغلق الكافتيريا قبل أن أعود، ولن أتمكن من شرب شايي الصباحي. وأخيرا توجه الرجل إلي ماذا يده. «هل معك رسائل لي؟».

لا ياواليدي، لست هنا من أجل ذلك. أريد فقط أن ألقى نظرة على تلك اللوحة التي تضعها في الواجهة، لوحة القارب. خرجت المرأتان تعدان الشلنات القليلة التي أعطاهما إياها، وتضعان بطاقات الرهن في محفظتيهما، وعاد الرجل حاملا اللوحة كما لو أنها تساوي خمسة جنيهات.

جعلتني الصدمة أحس بأنها باعته فعلا، غير أنني لم أستطع تصديق ذلك كلية، ولهذا دقت فيها لأرى ما إذا كانت هي نفسها. لم يكن السعر على ظهر اللوحة واضحا، فسألته، «ما هو سعرها؟».

«يمكنك أن تأخذها مقابل أربعة شلنات». الكرم بعينه. لكنني لا أحب المساومة. كان يمكنني أن أخذها بسعر أقل، لكنني أفضل أن أدفع شلنا زيادة بدلا من قضاء خمس دقائق في الأخذ والرد. وهكذا أعطيته المبلغ وقلت إنني سأعود لاحقا لأخذ اللوحة.

أربعة شلنات، قلت لنفسني وأنا أندفع تحت المطر. السارق الوغد. لا شك أنه لم يعطي كاثي المسكينة أكثر من شلن ونصف. ثلاثة كاسات بيرة مقابل لوحة قارب الصيد.

لا أعرف لماذا، لكنني توقعت أن تزورني مرة أخرى في الأسبوع التالي. أتت يوم الخميس، في نفس الوقت، وكانت ترتدي نفس الملابس: كنزة صيفية تظهر من تحت معطفها الشتوي البني الذي كانت دائما تعبت بأزراره، مما يوضح لي إلى أي حد كانت مرتبكة. كانت قد شربت كاسا أو كاسين في طريقها، وقبل أن تدخل إلى المنزل دخلت إلى الحمام. كنت قد تأخرت في العمل، ولم أكن قد فرغت من شرب الشاي، وسألتهما ما إذا كانت تريد كوبا. وكان جوابها، «لا أشعر بالرغبة، لقد شربت كوبا قبل وقت قصير».

أفرغت حاوية الفحم على النار. «اجلسي قرب النار. الطقس بارد اليوم. وافقت على أنه كان كذلك، ثم نظرت إلى لوحة قارب الصيد على الجدار. كنت أنتظر هذه اللحظة، وتساءلت عما ستقول عندها، لكن لم يظهر أنها فوجئت بوجود اللوحة على الجدار مما جعلني أشعر بخيبة الأمل. كان كل ما قالته، «لن أمكث طويلا الليلة، لدي موعد في الثامنة».

ولا كلمة عن اللوحة. «لابأس. كيف أمورك في العمل؟». «عفنة»، أجابت بلا مبالاة، كما لو كان سؤال في غير محله. «لقد طردت من العمل لأنني تشاجرت مع رئيسةعاملات».



«أوه»، قلت، وقد تعودت على قول «أوه» كلما أردت إخفاء مشاعري، رغم أنه لم يكن لدي ما أقول في الغالب عندما أقول «أوه».

خطر لي أنها قد ترغب في العيش في منزلي الآن بعد أن تركت عملها. كان بوسعها أن تفعل ذلك إذا أرادت. ولم أكن لأمانع لو طلبت ذلك. حتى الآن. لكنني لم أشأ أن أطرح الموضوع أولا. ربما، تلك كانت خطيئتي، رغم أنه لا يمكن أن أكون متأكدا من ذلك. قلت، «أمر مزعج أن تطردي من عملك».

كانت عيناها قد عادتا إلى اللوحة، إلى أن سألت: «هل تستطيع إقراضي نصف كراون؟».

«طبعاً أستطيع» - أفرغت جيب بنطالي، جمعت نصف كراون، وأعطيته المبلغ. خمسة كاسات بيرة. لم تجد شيئاً تقوله، بل نقرت بقدميها على لحن غير مسموع في رأسها.

«شكراً جزيلاً».

«لا عليك»، قلت مبتسماً. أذكر أنني اشتريت علبة سجائر في حال أرادت أن تدخن، مما يوضح إلى أي حد كنت أتوقع أن تأتي. «تريدين سيجارة؟» - أخذت واحدة، وأشعلت عود ثقاب على نعل حذاءها قبل أن أتمكن من تقديم شعلة لها.

«سأعيد لك نصف الكراون الأسبوع القادم، عندما أقبض». كان ذلك مضحكا. «لقد وجدت عملاً آخر حالما تركت العمل الأول»، أضافت، قارئة أفكاره وقبل أن أتمكن من الكلام. «لم يستغرقني ذلك وقتاً طويلاً. هناك الكثير من فرص العمل المتعلقة بالحرب. ويدفعون أفضل أيضاً».

«أعتقد أن كل الشركات ستتغير في القريب العاجل». خطر لي أنها تستحق نوعاً من النفقة مني - إذ كنا مازلنا متزوجين قانوناً - بدلاً من أن تأتي لاقتراض نصف كراون. كان ذاك حقها وليس هناك داعٍ لتذكيرها، وإن بضيرني إذا طالبت بحقها. لقد عشت عدة سنوات بمفردي وقد ادخرت بعض المال. «أنا ذاهبة الآن»، قالت وهي تقف وتزرر معطفها.

«أنت متأكدة أنك لا تريدين كوباً من الشاي؟»، «لا، شكراً. علي أن آخذ الباص إلى سنينتون». قلت إنني سأرافقها إلى الباب. «لا ضرورة. سأتدبر أمري». وقفت بانتظاري، تنظر إلى اللوحة فوق الطاولة.

«تلك لوحة جميلة. لقد أحببتها دائماً».

قلت النكتة القديمة: «نعم، لكنها آخر سفن الأسطول».

«ولذلك أحبها». ولم تقل كلمة واحدة عن بيعها إياها بثمانية عشر بنساً. ودعتها في الخارج وأنا حائر وغير مصدق.

كانت تأتي لزيارتي كل أسبوع، طوال فترة الحرب، ودائماً مساء الخميس وفي نفس الوقت تقريبا. وكنا نتحدث قليلاً، عن الطقس، عن الحرب، عن عملها، عن عملي، لا شيء مهم. وكثيراً ما كنا نجلس لوقت طويل ننظر إلى النار من أماكننا المختلفة في الغرفة، أنا قرب الموقد وكاثنى أبعد قليلاً إلى الطاولة كما لو أنها انتهت لتوها من تناول وجبة، كلانا صامت، لكنه لم يكن صمتاً غير مريح. كنت في بعض الأحيان أحضر كوباً من الشاي، وأحياناً لا أفعل. عندما أفكر بالأمر الآن، أجد أنه كان بإمكانني أن

أحضر بعض البيرة عندما تأتي، لكن لم يخطر لي ذلك عندها. لا أعني أنها كانت تفتقد ذلك، إذ لم تكن تتوقع أن تجد شيئاً من ذلك في بيتي.

لم تتخلف عن الحضور مرة واحدة، رغم أنها كانت تصاب بالرشح في الشتاء وكان يحسن بها أن تبقى في الفراش. ولم يمنعها من الحضور انقطاع الكهرباء وسقوط الشظايا. وبطريقة غير مقصودة ربما كنا نستمتع بصحبة بعضنا ونتشوق لرؤية بعضنا، وربما كانت تلك أفضل أوقات قضيناها معا في حياتنا. ولا شك أن ذلك ساعدنا في قضاء الأمسيات الطويلة الميته خلال الحرب.

وكانت دائما ترتدي ذاك المعطف البني الذي كان يصبح مهلهلا أكثر فأكثر. ولم تغادر مرة واحدة دون اقتراض بضعة شلنات. تقف: «آ.. اقرضني نصف دولار، هاري». أعطيتها المبلغ مع نكتة أحيانا: «أرجو ألا تنفقيه كله على الشراب». لا تستجيب للنكتة، كما لو أنه من غير اللائق إطلاق النكات في مواضيع كهذه. لم تكن ترد لي أيا من المبالغ التي تقترضها، لكنني لم أكن أعيا لذلك أيضا. وذلك لم أكن أمانع عندما تطلب مني، وبارتفاع سعر البيرة ارتفع المبلغ الذي تأخذه. كان يسعدني أن أتمكن من مساعدتها. ثم إنني كنت أقول لنفسني إنني الشخص الوحيد الذي يمكن أن تلجأ إليه. لم أسألها أبدا أين تعيش، رغم أنها ذكرت مرة أو مرتين أنها تسكن في سنيتون. ولم أرها مرة واحدة في السينما أو في إحدى الحانات، نوتنغهام مدينة كبيرة.

وكانت في كل زيارة ترمق لوحة قارب الصيد، آخر سفن الأسطول، المعلقة فوق الطاولة. وكانت غالبا ما تتحدث عن مدى حبها لتلك اللوحة، وأني يجب أن أحتفظ بها دائما، وكيف كان شروق الشمس والسفينة والمرأة والبحر كلها في أفضل وجه. وكانت تلمح أحيانا إلى أنها ستكون سعيدة لو امتلكتها، لكن نظرا لمعرفتي بأن اللوحة ستنتهي في دكان المرهونات، لم أعر انتباهها لتلميحاتها. كنت أفضل أن أقرضها خمسة شلنات بدلا من نصف كراون مقابل ألا تأخذ اللوحة، لكن لا يبدو أنها كانت تريد أكثر من نصف كراون في تلك السنوات الأولى. قلت لها مرة إن بإمكانني أن أعطيها أكثر لكنها لم تجبني. لا أعتقد أنها كانت تريد اللوحة لتبيعها أو لتحصل على المال أو لتعلقها في بيتها، بل فقط للاستمتاع برهنها، كي يشتريها شخص آخر بحيث لا يمتلكها أي منا.

لكنها في النهاية طلبتها مني مباشرة، ولم أجد مبررا لرفض طلبها. كما فعلت قبل ست سنوات عندما أتت لرؤيتي للمرة الأولى، نفضت عنها الغبار، لفتتها بعناية بعدة طبقات من الورق الأسمر، ربطتها بخيوط مكتب البريد، وأعطيتها إياها. بدت سعيدة بوضعها تحت إبطها، وبدا أنها متعجلة للخروج من البيت أكثر من أي وقت آخر.

لكن القصة القديمة ذاتها تكررت، فبعد بضعة أيام رأيته من جديد في نافذة دكان المرهونات بين كل الأشياء القديمة التي مضى على وجودها هناك سنوات وسنوات. هذه المرة لم أدخل وأحاول شراءها من جديد. أتمنى لو أنني فعلت، لأنه عندها كان يمكن ألا يحدث لكاشي الحادث الذي وقع لها بعد بضعة أيام. رغم أنه لا يمكن التأكد من ذلك، لو لم يحدث ذلك لحدث شيء آخر.

لم أستطع الوصول إليها قبل أن تموت. كانت قد صدمتها شاحنة في السادسة مساء، وإلى أن أخذتني الشرطة إلى المشفى العام كانت قد ماتت. كانت الشاحنة قد مزقتها، وكانت قد نزلت حتى الموت قبل أن ينقلوها إلى المشفى. قال لي الطبيب إنها

كانت ثملة عندما صدمتها الشاحنة. بين أشياءها التي أروني إياها كانت لوحة قارب الصيد، لكنها كانت مهشمة وملطخة بالدم إلى درجة أنني بالكاد عرفتھا. أحرقتها بلهب الموقد في وقت متأخر من تلك الليلة.

عندما غادر شقيقاها وزوجاتھا وأطفالھا وأخذا معھا اللوم الذي ألقوه علي بسبب حادث كاﺛي، وقفت إلى جانب القبر آملا أني سأبكي مطولا. لم يسعفني الحظ. وعندما رفعت رأسي رأيت رجلا لم أكن قد رأيتھ من قبل. كان يوما مشمساً من أيام الشتاء، لكن البرد كان قارساً، والشئ الوحيد الذي كان يصرف فكري عن كاﺛي تمثل في فكرة أن رجلاً فقيراً كان عليه أن يحفر الأرض الصلبة ليجز الحفرة التي تنام فيها كاﺛي الآن. والآن كان هناك ذاك الغريب. كانت الدموع تتساقط على خديه، كان رجلاً في منتصف الخمسينيات يرتدي بدلة رمادية جيدة، وكان يضع رباطاً أسود على ذراعه، وتحرك فقط عندما لمس الكاهن الذي مل الوقوف كتفه - ثم كتفي - ليقول إن الأمر انتهى.

لم أشعر بالحاجة إلى سؤاله من يكون. عندما وصلت إلى منزل كاﺛي (كان منزله أيضاً) كان يحزم أشياءه، وغادر بعد برهة في سيارة أجرة دون أن يقول كلمة واحدة. غير أن الجيران، الذين يعرفون كل شيء، أخبروني أنه وكاﺛي عاشا معا للسنوات الست الماضية. هل تصدقون؟ تمنيت فقط لو أنه أسعدها أكثر مما فعل.

لقد مر الوقت الآن ولم أشتري لوحة أخرى للجدار. فكرت في أن خريطة حربية قد تكون ملائمة. لكن الحقيقة هي أن الجدار لا يحتاج شيئاً الآن. ذاك الجزء من الغرفة تشغله الطاولة التي مازالت عليها صورة الزفاف والتي لم تفكر مرة واحدة أن تطلبھا.

وعندما نظرت إلى كل هذه الصور القديمة المحشورة في دماغي بدأت أدرك أنه ما كان ينبغي لي أن أتركھا، وأنه ما كان ينبغي لي أن أترك كاﺛي أيضاً. شيء ما جعلني أشعر أنني كنت مغفلاً ومبتلاً لسماحي لكل تلك الأشياء أن تحدث، ولسوء حظي فقد علقت في ذهني كلمة ميت أكثر من كلمة مغفل، ومازالت عالقة في ذهني كالعمود الفقري لسمكة القد أو القنجر، مما يدفعني نحو الجنون أحياناً عندما أستلقي في سريري وأفكر.

بدأت أعتقد أن حياتي عبث - وأنه حتى لم يعد هناك مجال لأتحول إلى رجل متدين أو أنصرف إلى الشراب. لماذا عشت؟ كنت أتساءل. لا أرى أي مبرر. ماذا كان الهدف من كل تلك الحياة؟ رغم ذلك ففي اللحظات الأكثر بؤساً من فراغ ليالي لم أكن أفكر بنفسني بقدر ما كنت أفكر بكاﺛي، متخيلاً أنها كانت تعيش حياة أكثر بؤساً من حياتي، وكان يخطر لي أن الغاية من حياتي كانت أنني ساعدت كاﺛي، ولو بشكل بسيط، في حياتھا. أقول لنفسني دائماً أنني ولدت ميتاً. وأجيب بأن كل الناس أموات. وأعتقد أنهم كذلك، إلا أن معظمهم لا يدركون ذلك كما بدأت أدرك، والمعيب أنني وصلت إلى ذلك الإدراك متأخراً جداً عندما لم يعد بإمكانني أن أفعل شيئاً، وعندما أصبح العذاب هو الشئ الوحيد الذي أجنیه من ذلك الإدراك.

وينطلق التفاؤل في الظلمة كفارس مدرع. إذا كنت قد أحببتها.. (بالطبع أحببتها)... إذا فقد فعل كلاهما الشئ الوحيد الممكن إذا كان ما في الذاكرة هو الحب. ألم تفعل ذلك؟ يعود الفارس المدرع إلى الظلمة. نعم، أبكي، لكن أيا منا لم يفعل شيئاً، وتلك هي المشكلة.



# «بعيدا عن القصة... قريبا من الفلسفة»

## قراءة نقدية في «الشارع الأصفر» لسليمان الخليفي

● بقلم:

محمد بسام سرميني

الأديب سليمان الخليفي واحد من الأسماء الأدبية التي تختص بحضور أدبي مميز في المشهد الثقافي الكويتي، ومنذ عقد السبعينيات أصدر على التوالي: هدامة / قصص ١٩٧٤، المجموعة الثانية / قصص ١٩٧٨، متاعب صيف / مسرحية ١٩٧٥، صقر الرشود والمسرح في الكويت / دراسة، ذرى الأعماق / ديوان ١٩٨٤، وأخيرا الشارع الأصفر / قصص ١٩٩٧.

ومن يتابع سيرورة الخط البياني للأديب الخليفي يجد أن الكاتب اختط لنفسه منهجا يكاد يكون نسيج وحده في الوسط الأدبي الكويتي، فالكاتب يكتب القصة بمداد الفكر والفلسفة، ويكاد ينسى روحه، فتسرقه الفلسفة بمقدماتها واستدلالاتها المنطقية، وعلاقاتها الصورية والكلية، وهكذا تجد معظم نتاج الخليفي قريبا من الفلسفة بعيدا عن القصة بالمفهوم المتعارف عليه لدى جمهرة القاصين والكتاب، وهذا ما أكسب قصصه ميزة إضافية وهي الغموض وشيوع الرمز الذي يكاد يكون مغلقا بحيث لا تنفك تتحرر من خيوط رمز لتغوص في عوالم رمز آخر، وهكذا تجد القصة لدى الخليفي منظومة من الرموز

والمنطوق الفلسفي، وهذا بدوره سيقودنا لاستنتاج الميزة الثالثة وهي شيوع العقلاني والمنطقي، بحيث تستطيع أن تقرر أن القصة لدى الكاتب نسيج عناصر ثلاثة تكاد لا تفارقها: (الفلسفة + العقل + الرمز)، وهذه المعادلة الصعبة إلى حد ما جعلت الكثيرين يتهيبون الحديث عن الكاتب الخليفي لأن الدخول إلى عالمه القصصي يحتاج جهوداً مضاعفة، ويخشى البعض أن يخرج في نهاية المطاف غير قابض على ما ينشده ويبيغه.

### ● قصة حالة أم حدث؟

بما أن الكاتب ينحو منحى فكرياً في قصصه فمن البدهي أن تشيع لديه (الحالة) وتتسيد جوهر العمل القصصي ساحبة البساط من تحت أقدام (الحدث) الذي يأتي في الأعم الأغلب، بسبيطاً وعرضاً ومسخرأ أصلاً لخدمة الحالة الإنسانية والوجدانية التي يريد الكاتب أن يشتغل عليها.

ففي (المسافة والطريق) يسلط الكاتب الضوء على حالة من حالات الشقاء والاستلاب الإنساني، وما أقسى أن تدفع الحياة بالمرء إلى مهنة لم يخلق لها، ولم يصاحبها منذ نعومة أظفاره كما هو مقتضى الحال في مثل هذه الأحوال، لنتابع ذلك العتال البائس الذي جهد الكاتب في رسم ملامحه، وفي ذاكرتنا الأنموذج الفذ للحمال الأعمى الذي أنجزه الشاعر ابن الرومي ذات يوم:

«كان يشعر بتأود روح العتال تحت أوزان كيس السكر وبقلقها على جسده العليل... لم تسعفه محاولاته لحمل الكيس لأن ذلك فن لم يستلهمه على أصوله، لكنه بقي يحمله، ويتأود تحته في كل أزماته» ص 23.

وعبر تداعيات المنولوج الدافئ حيناً والحارق حيناً آخر يفي الكاتب شخصية بطله حقاً برسم الأبعاد السيكولوجية المشبعة بالقهر والحرمان:

«ماذا تريد من الزمن أن يصطفيك من الشقاء؟ أتعود للماضي فيرجع فكرة؟ ماذا يفيد الشاة إن سلمت؟ تكلم إن ما في الكون لا يعدو هراء... عميقاً خرافياً مقززاً».

وحالة الاستلاب الإنساني لدى الكاتب تأخذ أشكالاً عديدة، فتارة تجيء بلبوس اقتصادي مهني، وحيناً بلبوس أسري وثيق الصلة بالعادات البالية التي تدفع بالفتاة إلى زواج مبكر، ناهيك عن الإكراه بشخص الزوج نفسه، حيث تتخذ أخطر القرارات الأسرية والاجتماعية/الزواج، بعيداً عن صاحب الشأن/الزوجة/هنا.

وقصة (في الشمس) ليست القصة الأولى، ولن تكون الأخيرة التي تتناول قضية شائكة ومعقدة كهذه، ولكن الذي يسجل للكاتب هنا هو التميز في تناول تلك الحالة الإنسانية ومعالجتها، فكثير من الكتاب نهجوا المنهج الانفعالي الذي يعتمد الإثارة والإبهار متأثرين بإنجازات الفنون المرئية/سينما، تلفزة... لقد قرأنا قصصاً كثيرة حول هذا المحور تنتهي بحالات انتحار درامية متعددة الأشكال والأساليب... لكن سليمان الخليفي نهج المنهج النفسي العميق جداً الموغل في الفداحة والكارثة، وربط بذكاء بين احتضار العجوز (أم ياسين) والاحتضار الداخلي العميق للشابة (عائشة) 17 ربيعاً المدفوعة إلى لجة زواج لم تخلق لها:

«نقلت إليها والدتها قرار رب الأسرة... مرّت الأيام مسرعة، حتى أن طابع السرعة أصبح نكهة الأشياء من حولها، ثم كان الانتقال إلى بيت الزوج» ص 55.

وقد أمضت الزوجة الشابة مع زوجها فترة قصيرة قبل أن يغادر في مهمة خارج البلاد، ويرصد الكاتب معاناة الزوجة الشابة ومكابداتها:

«هي الآن في وضع لم تحبه أو تعرفه، أو تعرف فيه لها ذاتا ... الحائط وبقية جدران الغرفة تتصبب عرقا هائلا، يسحق بضغوطه الخائقة قدرات السبعة عشر ربيعا، ويقذف بها عرض الباب» ص 58.

وفي مقابل ذلك احتضار «أم ياسين» وصراعها مع الموت:

«أم ياسين تشكو من اعتلال الصحة وتدهورها ثلاثة أشهر، وبرغم ما بذلته أم ياسين من مقاومة، رجح كبر السن كفة الصراع لصالح الموت». ص 55

والشابة عائشة لا تشعر الآن بوجود جثمان أم ياسين قريبا منها، وإنما تحس بنفسها والموت في مكان واحد، إن جثة المرأة العجوز المسجاة، والتي تنتظر الصباح لتُؤارى وتكرّم دفعت بالحقيقة واضحة وجليّة في تلك الأمسية أمام عائشة، فلم تشعر بقدرها قاسيا إلا من خلالها، وليلتها خبرت الشابة غزارة الدموع، وحين وصل الزوج صبيحة اليوم التالي من سفره توجه رأسا إلى والدته، وذهبا معا إلى غرفة أم ياسين:

«دفع الباب الموارب، وأبصر أول ما أبصر عائشة وهي تغفو إلى جانب الفقيدة». ص 60

ولعل أمضى أشكال المعاناة الإنسانية يكمن في تناول حالات سقوط الأحلام، وانكسار القيم والمبادئ والمثل التي نمت مع الإنسان ونما معها، وهذا ما نراه جليا في قصة «جنوح الحمام»، حيث يسجل للكاتب أيضا النجاح في تناول الفني المثير للتقدير والإشادة، ومرة ثانية أجدني أعود إلى مسألة الهدوء في تناول نفسيا

وزمنيا، ففي الوقت الذي كانت فيه البلاد ترزح تحت الاحتلال العراقي الغاشم، وعقب التحرير لم يشأ الكاتب أن يقدم لنا نصا قصصيا في تلك الفترة بالذات، ولعله يؤمن بأن القصة والرواية من الفنون التي تنضج على نار هادئة، لذلك نراه يعود الآن ليحدثنا عن الغزو/ الكارثة والجريمة بأسلوب مفعم بالرمزية والكابوسية، مع الاحتفاظ بهدوئه واتزانه كقاص ومبدع، وهو بذلك يدخل حيز الفعل والإنجاز الحقيقيين بعيدا عن الانفعالية وآثارها السلبية، بل ويهدي القاص مجموعته إلى «كل قلم استنطق كلمة حق في 2/8/1990 ... إلى كل متفوق».

في قصة جنوح الحمام يصف القاص جنود الاحتلال بجيش من الجراد ينهش لحم القرية الآمنة الوادعة، جيش نسيج وحده، مزيج من العصابات والوحوش البعيدة كل البعد عن الملامح الإنسانية: «أنهال الطويل على الوسيم بضربات موقعة جففت بشرته، فتقشرت، وتساقطت تدريجيا، لتتكشف عن وجه الخفافيش عيون رقيقة غليظة، فم أجوف، بشرة قشرية، بثور صغيرة كالذباب ... وشعر شوكي» ص 99.

والقادة يخطبون في رؤوسهم خطبا تنسجم والمهام الإنسانية التي أعدوا لأجلها:

«بكم نحقق أهداف السادة .. لقد أعدناكم على درجة عالية ... ألا ترنون إلى الحقول وثمارها المغرية؟! دونكم الحقول، تخيروا منها واكسروا جماجم من يعترض ... لكن الطاعة ثم الطاعة» ص 99.

وحالة الاستباحة المحسوسة للأرض والجغرافيا والبشرية الآمنة كانت توازيها حالات خراب فيما وراء المحسوس، لقد سقطت أحلام، وانهارت شعارات،



وانكسرت مبادئ وخرائط لكأنها لم تكن في يوم من الأيام سوى أضغاث أحلام: «سقطت الخارطة الكبرى على مخدتي ... تبللت وانمسحت أحبارها التي كانت جليلة، شكرت العقرب على منحة الاكتشاف، فقد أتعبني الوهم سنين عمري» ص 103 .

## ● قصة الفلاسفة ... أم فلسفة القصة؟!

وأنت تقرأ قصص سليمان الخليلي تنهض أمامك تساؤلات كثيرة كهذه، والخليلي هادئ جدا لا تحركه الزواجر ولا تشبهه عن مبادئه من التقولات، إنه يسير مثل نهر وقد أغلق أذنيه عن انتقادات المنتقدين وتهكمات المتكلمين ... المهم أنه كاتب واثق من عطائه وخبرته ومواسمه التي لا تنضب.

إذا استطعنا أن نصل إلى هذه النتيجة تمكنا من إنصاف الرجل، وإن لم نستطع نكون قد ارتكبنا بحقه وحق الأدب أخطاء لا تعلم فداحتها إلا شعوب تنكرت لبدعيها وكبارها، ولم تعرف قدرتهم إلا بعد اندياح ثقيل من السنين لم يكن أول هؤلاء عمر الخيام ولن يكون آخرهم خير الدين الأسدي وفهد العسكر ..

في قصة «المسافة والطريق» يكثر الكاتب من التجليات والحقائق الفلسفية التي تخرج النص من واحة الأدب لتخلع عليه وشاحا فلسفيا خالصا:

«لعل أخطر حقيقة أدركها تتمثل بكون كل شيء يعرفه لأول مرة يمنعه من استعادة ذات ما قبل المعرفة، وبكون المعرفة قدر الذهن، كما العاطفة قدر القلب».

أما في قصة «الشارع الأصفر» فنجد تنويعات فنية وجمالية تشتغل القصة عليها، وتتمثل في رصد حالة فنانة شابة

اكتشفت لديها الميول لفن الرسم، وتبدو أصالتها واضحة من خلال إنجاز لوحات فنية: لعبد الناصر وأم كلثوم وفهد العسكر. وبالإضافة إلى الخط الفلسفي المميز للقصة هناك اشتغال في العموميات من خلال تساؤلات شبه كونية وفلسفية، قد لا يكون لها علاقة بمتن النص الحكائي بقدر ما هي رصد لفكر الكاتب وفلسفته تجاه الحياة ومعطياتها، لنتابع ذلك الديالوج بين شاب وصبية والذي من ثناياه نكهة محاكاة الحقائق الكونية المطلقة:

● الشمس إلينا تأتي في باب الشرق ... تغيب بباب الغرب تأتي، فالיום وليد، وبه نحيا، نبقي، لكننا أبدا نحزن ... إن الأمس عجولا كان ... عجولا غاب ...  
● من يسمع صوتك يدشه فجأة طعم الملح ... أغرقت؟!  
● في الصحو خليج عرّضني أبدا للموت ...

● هل تسكن هذه الأحياء؟  
● هل تسكن فيها الريح؟  
● أحببت الأيام جميعا غابات النخل ..  
● بين الشمس وبين الظل يمتد النخل سحابة إحساس أخضر في صدر الآفاق ...

● هل يبقى كون تحت الآفاق؟  
● البحر ...  
● موسيقى البحر تجافي الظل ...  
● هل يبقى معنى في معنى ساقط؟!  
● إيقاع النغمات نشوء فتنة الأعماق ... ص 40 - 43

وهكذا يسترسل الكاتب استرسالا مطلقا وهو يفلسف الحديث عن الشمس والرياح والأحياء والبحر والآفاق والظل والحزن والحب .. يشتغل بالحديث في العموميات، ويغلب عليه التنوع بين الأسلوبين الخبري والإنشائي، ويوغل في

والتصوير الفني والخيال وسيادة الروح  
الشعرية، كما أنه يصوغ عباراته حكما  
إنسانية أبدية... وهنا تضع الخطوط  
الفاصلة بين مفاصل القصة والشعر  
والفلسفة لتقدم لنا ذلك المزيج النفسي  
الذي يميز سليمان الخليلي عن كثير من  
أبناء جيله.

أما في «فصول عمياء» فيبلغ المد  
الفلسفي أوجه ليغرق القصة في طوفان لا  
ينجو إلا طويل عمر، والقصة فيها إشارات  
مبعثرة مشتتة عن الحب والصدقة  
الحقيقية... ممزوجة ببواطن الفلسفة، وإذا  
ما أضفنا إلى ذلك كله الأحلام ذات الطابع  
الكابوسي ازداد الأمر سوءا وتعقيدا:

«فصول عمياء» تغطي اللغة  
الفلسفية على تفاصيل النص فتسمه  
بسمات عقلانية خالصة:  
«هل يمكن لأحدنا أن يتألم أو يلذ له  
شيء أو يحسّ أو يستشعر أي شيء  
ممكن بلا تدخل من إرشادات الدماغ  
وتفاسيره؟ وهل يمكن للدماغ أن يتحرك  
خارج الصورة الملموسة أو المحسوسة أو  
المدرّكة؟ إن أمكن للمشاعر أن تهرب من  
المائل؟ أو المتفاعل؟ أو المتخيل؟ أمكن لها أن  
تفرّ من اختزال اللغة» ص 83.

وفي مقابل تلك اللغة المعقدة يحرص  
القاص على تكوين قصصه بما هو  
شاعري وشفاف منسجما مع الحالة  
الوجدانية والفنية التي تفرضها طبيعة  
النص، وهذه اللغة تكشف عن روح شاعرة  
مخبوءة في أعماق الأديب الخليلي، لذلك  
لن تجد من الغريب أن يغامر الكاتب  
بإصدار ديوان شعري «ذرى الأعماق»،  
ومثل ذلك السلوك الأدبي له مرجعيته عند  
القدماء وعند المحدثين، ونختار من  
المحدثين على سبيل الذكر لا الحصر:  
عباس العقاد وطه حسين وغادة السمان  
... وفي قصة «حديقة الأسماك» أكثر من

«فصول عمياء» فيبلغ المد  
الفلسفي أوجه ليغرق القصة في طوفان لا  
ينجو إلا طويل عمر، والقصة فيها إشارات  
مبعثرة مشتتة عن الحب والصدقة  
الحقيقية... ممزوجة ببواطن الفلسفة، وإذا  
ما أضفنا إلى ذلك كله الأحلام ذات الطابع  
الكابوسي ازداد الأمر سوءا وتعقيدا:

«رأيت عمودين يقف أحمد عند أحدهما  
... وأبي يقف هناك ... وطريق تمتد  
تصبح عميقة ... تنحدر ... مغارة ... شعبا  
مرجانية ... أضواء كثيرة تتداخل،  
تخاطبني سمكة، تمسك أطفالها وتمضي  
برداء فلاحة ... أصحو» ص 80، كما أن  
الكاتب يترك العنان للفتنة تسرح على  
هواها، ويوغل في النحت اللغوي والدلالي  
والمنفلت بغير ضوابط والمتماهي بمنطق  
فلسفي معقد:

«تقولين عن اللغة ... إنها اختزال تجف  
معه الحياة، ما يقلقك بالطبع هو حالة  
التوتيد التي تُحال إليها جوانية الإنسان  
بواسطة اللغة» ص 83.

## ● فضاءات اللغة:

لغة الأديب سليمان الخليلي تتوازعها  
أقاليم أربعة: القصصي، الفلسفي،  
الشعري، العامي، وهذه ميزة لا ينفرد بها  
الخليلي، بل تكاد تنسحب على الكثيرين  
ممن يتصدون لإنجاز نصوص قصصية  
أو روائية، إلا أن ما يميز لغة الخليلي هو  
تلك التوليفة الخاصة بين القصصي

محطة شعرية دافئة يقدمها الخليفي، يلتقط فيها القارئ أنفاسه المرفهة، ويحلّق في ملكوت الصورة والخيال:

«أمي الحبيبة: لدى عبورنا الماء، رأيت الأغصان المرسومة فيه كالسحاب، الخضرة تتفضض، والموجات كالزيتون، فأحسست فيما يحس النائم بالثلاثة كالمطر النافذ للأعماق يقهقه» ص 64.

والقصة الوحيدة التي سمح القاص لنفسه أن يوشىها بنكهة العامية وسخونتها هي قصة «ألو أبدا»، ولنتابع ذلك الحوار بين عاشقين حكما على حبهما أن يبقى رهين أسلاك الهاتف فقط:

- الله وايد حلو التعبير.  
 - المهم شلونك ولهانة عليك.  
 - وأنا مثل اللي طاقه المد.  
 - ألو ... شكتر الساعة الحين؟  
 - ألو .. أنت لزوج.

● **كلمة ليست أولى؛**

سليمان الخليفي قاص متمكن ومتمرس، يجيد التعامل بأدواته الفنية، ويحسن، في الأعم الأغلب، كل أشكال التقانة القصصية: منولوج، ديالوج، فلاش باك، توصيف، بداية، نهاية ... ويلفت نظر الدارس الناقد خواتيم قصصه التي تجيء غالباً على شاكلة انتظار مالا ينتظر. ففي «الشارع الأصفر» تنتهي القصة بتفريعاتها المأزومة عن حلم هو أشبه بالكابوس:

«غلبتني زوجي ... هزتني ... نادتني ... استيقظت ... ولما قلت لها: ما بك؟ قالت لي: أنت؟!» ص 43

ويموت الحب في «ألو أبدا» عندما يخرج خارج حدود أسلاك الهاتف، ويلتقي العاشقان وجها لوجه بعد مطاردة عنيفة بالسيارات:

«توقفت السيارتان ... أخرجت وجهها من النافذة وهي تصرخ بشتائمها، واندفع بجسمه إلى النافذة اليسرى يعوي عليها بسبابه البذيء، وفي تلك اللحظة عند حافة اللقاء، وفوق اللعبة الكبيسة، رن صوتاهما واضحين لهما، وأبصر كل منهما صورة الحبيب الذي يعرفه بكل خبرته ولكن في الهواء الطلق» ص 52.

والمباغلة الكبرى نجدها في خاتمة قصة «في الشمس» حيث ينجح القاص في إقفال قصته بمفاجأة غير متوقعة / احتضار الزوجة الشابة:

«توجه رأساً إلى والدته، وذهباً معها إلى الغرفة، دفع الباب الموارب، وأبصر أول ما أبصر عائشة وهي تغفو إلى جانب الفقيدة». ص 60

وجمالية المباغلة عند الكاتب الخليفي لا تأتي من خلال افتعال القفلة أو التهويل والإثارة، ولكن من خلال سياق سردي هادئ جداً لكنه سرعان ما يثير الزوابع والبراكين، ويفجر الحدث، نازعاً عنه آخر مستمار أحياناً، وهذا ما نراه في قصة «حديقة الأسماك»، حيث تقرأ الأم رسالة ابنها: «عزيزتي ماما: بعد أسبوعين إن شاء الله أو ثلاثة على الأكثر نكون في ضيافتكم». ثم تعلق الأم بكل الهدوء: «... وهذا أعجب شيء فيك، فقد قمت اليوم بالتوقيع على استلام رسالتك، فيما وقعت بالأمس على استلام جثمانك ملفوفاً بالعلم» ص 68.

إن سليمان الخليفي يشكل حالة إبداعية هامة في المشهد الثقافي الخليجي العربي، وهذه الحالة يجب أن تنال حظها من الدراسة والاهتمام، وتدرس من خلال معطياتها الفنية والفكرية والجمالية التي تقدمها هي، وليس من خلال قوالب نقدية جاهزة ومسبقة الصنع!



# قراءة في قصص يحيى مختار:

## الإبداع..

### محاولة للفكاك من إسار الاغتراب!!

• بقلم: حسين عيد يحيى مختار من مواليد عام 1936، في

قبرية «الجنينة والشباك»، إحدى قرى

(النوبة القديمة) في صعيد مصر.

كانت أول قصة كتبها «قط من العصر

الملوكي» تحت تأثير هزيمة عام 1967،

بادئا رحلته الأدبية وهو في (الحادية

والثلاثين) من عمره. ثم كتب قصة

«عروس النيل» (عام 1969)، (أولى

قصصه عن (موطنه القديم)، والتي لم

تنشر إلا عام 1973. وفي نهاية (عام 1980)

كتب ثاني قصصه عن النوبة وكانت

بعنوان «حكاية النسيان»، وجاء مولد

الثالثة بنهاية (عام 1986) وكانت بعنوان

«واقعة». وبعدها بسنتين (عام 1988) أبدع

الرابعة بعنوان «الطرد»، مكونا منها

مجموعة أطلق عليها «عروس النيل» كانت

جميعها عن (النوبة القديمة)، لكنها لم

تُنشر إلا (عام ١٩٩٠)، ونال عنها جائزة الدولة التشجيعية في القصة القصيرة (عام ١٩٩٢).  
 فإذا كانت الجائزة دليل تميز، فنحن - إذن - أمام (ظاهرة) لافتة للنظر..  
 بماذا يتفسّر بزوغ موهبة يحيى مختار، وهو في الحادية والثلاثين من عمره؟!  
 لماذا اقتصر إبداعه على عالم (النوبة القديم)؟!  
 وبماذا يتفسّر (إبداع) أربع قصص فقط خلال إحدى وعشرين سنة؟!  
 وكيف تتفسّر فترات (الصمت) عن الإبداع، التي بدأت طويلة بين القصتين الأولى والثانية (إحدى عشرة سنة)، ثم تناقصت حتى تقلصت إلى (سنتين) بين القصتين الثالثة والرابعة؟

## هجرة إجبارية

إزاء ظروف المعيشة الصعبة تلك هاجر عديد من الرجال إلى شمال مصر، بحثاً عن عمل وعن ظروف معيشية أفضل. وهو ما حدث مع أسرة يحيى مختار، حين (أُجبر) على الهجرة معها إلى حي بولاق، أحد أحياء القاهرة، حيث يعمل الأب. وفي القاهرة قضى فترة صباه وبدء شبابه، حيث تعلم في المدارس الابتدائية والإعدادية والثانوية، حتى التحق بالجامعة.

هنا، لا بد من وقفة. فرغم أن يحيى مختار قد (أُجبر) على الحياة في مجتمع (المدينة) الجديد، إلا أنه ظل متمسكاً بموطن طفولته القديم، ولعله كان يشبع بعضاً من حنينه إليه بزيارات متقطعة مع الأهل إلى موطن طفولته، أو بما يسمعه من حكايا الأهل والأقارب القادمين من هناك.. كان عالم (النوبة القديم) مازال (موجوداً) قائماً هناك في جنوب مصر يمتلك إمكانية الرجوع إليه أو زيارته في أية لحظة!

وربما لن نتجاوز الحقيقة كثيراً، إذا قلنا إن يحيى مختار عاش في القاهرة، لكنه ظل وفيًا لعالم طفولته القديم، الذي

وبماذا يتفسّر (إبداع) أربع قصص فقط خلال إحدى وعشرين سنة؟!  
 وكيف تتفسّر فترات (الصمت) عن الإبداع، التي بدأت طويلة بين القصتين الأولى والثانية (إحدى عشرة سنة)، ثم تناقصت حتى تقلصت إلى (سنتين) بين القصتين الثالثة والرابعة؟

## موطن الطفولة القديم

أمضى يحيى مختار (طفولته) في قرية (الجنينة والشباك)، إحدى قرى (النوبة القديمة) في صعيد مصر. ويصف لنا إبراهيم شعراوي (طبيعة) المجتمع النوبي - في كتابه «الخرافة والأسطورة في بلاد النوبة» - بأنه مجتمع شبه رعوي ينتقل نحو الزراعة ويعتمد في اقتصادياته على التجارة والترانزيت للسلع المتبادلة بين مصر والسودان.. في عصر كان الرّق فيه قاعدة سلعية عالمية وعملة ذات إقبال عام. إذن، وسط ذلك العالم البدائي القديم عاش يحيى مختار سنوات طفولته، وتشرب بطوقسه وعاداته وتقاليده الحياة فيه. كما ترسبت في أعماقه المخاطر التي تعرض لها موطنه، سواء ما شاهده منه بنفسه أو ما سمعه من الآخرين. كانت أراضي النوبة ممتدة على ضفاف النيل،

يحملة بين حناياه أنى ذهب، يشده إليه رباط لا ينفصم، بل لعل ظروف معيشتهم الصعبة وتوزعه بين عالمين (عالم أحبه وأبعد عنه، وعالم آخر مختلف أجبر على الحياة فيه) كانت أحد أسباب انتمائه إلى إحدى خلايا (اليسار) في ذلك الوقت المبكر من شبابه، بحثا عن أجوبه لأسئلة تضمنيه!

وفي عام 1959 بدأ بناء السد العالي، بما حمله بين طياته من مأساة الغرق الكامل لقرى النوبة وإجبار الأهالي على التهجير النهائي إلى موطن جديد في «كوم امبو». تزامن هذا الحدث، مع اعتقال يحيى مختار مع عدد من أترابه بسبب انتمائهم اليساري، فانقطع عن إكمال دراسته الجامعية في كلية الآداب (قسم صحافة). وفي المعتقل، وصلته أخبار أن لجان حصر الممتلكات قد بدأت عملها في قرى النوبة، تمهيدا لتعويض النوبيين عن ممتلكاتهم التي ستغمرها مياه السد العالي، ومن ثم تهجيرهم إلى مهجرهم الجديد في «كوم امبو». هنا تبدي (خطر) تلاشي هذا العالم القديم، و(اندثاره) في غيابات مياه السد العالي. كان ذلك العالم القديم، حتى تلك اللحظة، موجودا في الخارج. هناك. حيا نابضا، وكامنا مختزنا في الداخل كذكرى مواكبة لأيام طفولته، فإذا (خطر) زواله وتلاشيهِ يطل فجأة كقدر قاهر لا مهرب منه. هنا يصبح هذا الخطر (محفزا) قويا للمخيلة، كي تعمل وتدعم ملامح هذا العالم وتؤطر معالمه، كي (تحافظ) عليه مكتملا بالذاكرة، ليشكل ضربا من (الفردوس المفقود)، وسط شعور خائق مسيطر (بالأزمة)، ينوء تحت ثقل عذابه، ليوقظ ما كان غافيا في أعماقه، ويعيد (بعث) ذلك العالم القديم. حينذاك - ربما - (ومض) مشهد

قديم سبق أن شاهده طفلا في الخامسة من عمره في قريته القديمة، ربما سيصبح النواة، التي أوحى له بفكرة قصة «عروس النيل». لكنه لم يكتبها عندئذ، لأنها لم تكن قد نضجت بعد!

### «عروس النيل»

حين خرج يحيى مختار من المعتقل عام 1962، كان والده - الذي كان يعمل بالأعمال الحرة - قد توفي، دون أن يترك لهم ما يقيم أودهم، وأصبح عليه أن يحمل عبء إعالة أسرته (أم واختان وأخوان)، فانخرط يعمل بجد لإعالتهم ويجتهد لاستكمال دراسته. وخلال نفس العام، قام مع أمه بزيارة قريتهم القديمة، لاستكمال إجراءات حصر الممتلكات والحصول على التعويض المستحق، فكانت الزيارة (محفزا) آخر، سيولد شرارة إبداع قصة «عروس النيل»، ليستكمل مشاهدتها الناقصة من حكايات الأم. لكنه لم يكتبها هذه المرة أيضا، لأن ظروف حياته وضرورات استكمال دراسته الجامعية لم تتح له الفرصة كي يلتقط أنفاسه ويتفرغ للإبداع!

في عام 1963، حصل يحيى مختار على ليسانس الآداب قسم صحافة، وهو ما ساعده على الالتحاق بدار الهلال - إحدى المؤسسات الكبرى في القاهرة - ليعمل في قسم المعلومات والأرشيف، ثم انتقل للعمل كمندوب إعلان بها حتى التحق عام 1965 بقسم التوزيع بدار أخبار اليوم. ولعل قصة «عروس النيل» كانت تراوده أطيافها أحيانا، لكن ظروف (الصراع) مع الواقع الخارجي من أجل النهوض بأعباء الأسرة، كانت تجبره على أن ينحيتها جانبا. حتى جاءت هزيمة 1967، كإعصار



قوية «الجنينة والشباك» في (حضور) دائم في خلفية (مشهد) يكاد يتسم بالثبات، وإن تفجر بفوران داخلي، هو مشهد (مسيطر) على بناء القصة بأجزائها الثلاثة. إنه مشهد قارب في النيل، على متنه عجوز يجذف وابنته مقعنة في قاع القارب، الذي يتحرك على مرأى من قرية «الجنينة والشباك»، لكنهما -في ذات الوقت- معزولين مطرودين من نعيمها. لقد توحد يحيى مختار معهما، فهو مثلهما معزول مطرود من قريته القديمة، التي تظل -في مخيلته، وأثناء اغترابه- في حضور دائم!

### صمت و«حكاية للنسيان»

ولعل يحيى مختار كان يتمنى أن (تُنشر) قصته فوراً، حتى تكون حافزاً لاستحلاب رحيق ذلك العالم العذب، لكن محاولات النشر ظلت متعثرة أربع سنوات كاملة، حتى نُشرت -أخيراً- في مجلة «الطليعة» (يونيو 1973). كانت السنوات الأربع التي أعقبت إبداع القصة سنوات عجاف للإبداع، لعل يحيى مختار عانى فيها كثيراً، ففي الوقت الذي حاول فيه أن يشرك الآخرين في جزء عزيز من نفسه، بأن يقرأوا قصته بعد نشرها، إذا به يواجه برفض النشر، يؤوب بالمرارة والخذلان. وصحيح أن الإبداع تجربة ذاتية في الأساس، لكنها تحتاج إلى مناخ خارجي محب يسمح لها بالبروز، و(نشر) أريجها العذب الفواح. فإذا لم يتوافر هذا المناخ، انقلب المبدع على نفسه حزينا أسفاً، يجر أحزانه في صمت، رافضاً أن يبذل!

هكذا امتدت السنوات العجاف، وتجاوزت العشر، وإذا بعالمه (القديم)

قوي هزه وهز أركان المجتمع كله بعنف وضراوة، فسرى الاهتزاز إلى كل شيء. وحين اشتدت (الأزمة) عليه، وانغلقت أمامه السبل، وازداد انغلاقاً على نفسه، لم يعد أمامه من سبيل إلا معمل فنه، عندئذ نشطت مخيلته الإبداعية، بعد أن التجأ إلى التاريخ، ربما ليتلمس تفسيراً لما يجري، فأبدع قصة قصيرة موهلة في (الرمز) بعنوان «قط من العصر المملوكي» نشرها فعلاً في جريدة «المساء».

ولعل نشر هذه القصة، منحه قدراً من الثقة بإمكاناته. لكن ذلك لم يكن كافياً ليحرك أتون الإبداع في نفسه، ليبذل قصة «عروس النيل» إلا في عام 1969.

ولكن لنحاول أن نعيش معه تلك الفترة الحالية، بعد أن اهتزت جدران المجتمع الكبير، الذي (أجبر) على الحياة فيه (منفصلاً) عن مجتمعه القديم، وحين انطلقت تيارات اجتراح الماضي ومراجعة مافات والقسوة في محاسبة الذات، ازداد هو تشبثاً والتصاقاً بعالمه القديم، الذي يحمله في داخله. من هنا قد نتفهم عودته إلى عالمه القديم، فهو الملائد والملاجأ، عندما ازداد عليه ضغط العالم الخارجي. لقد حاول أن يتفحص هذا العالم الكبير الجديد على ضوء مجتمعه الصغير القديم. من هنا -أيضاً- قد نتفهم (مبرر) غوصه -وهو يعرض مأساة ابنة عبد سابق انزلقت في علاقة مع ابن العمدة -إلى تحليل (طبقي) لبناء القرية. إنها محاولة، كي يستوعب البناء الطبقي الذي رآه في المجتمع الكبير على صفحة مجتمعه القديم، وليتوصل عبر تحليله إلى حتمية المأساة التي يُساق إليها أفراد قاع هذا المجتمع. ومن ناحية ثالثة، نجد في (بناء) القصة ذاته انعكاساً يكاد يكون مباشراً لمأساة (اغترابه) وانفصاله عن قريته، ففي القصة نجد

يعود يلح عليه، مطالبا بحقه في البعث وفي الوجود، في الوقت الذي استغلّق عليه واقعه الخارجي (الجديد) المعاش في القاهرة، فكان حتماً أن ينقلب إلى معمل فنه، فالكاتب المبدع - في نهاية المطاف - مسكون بعالمه الخاص، خاضع لأمره. عندئذ، أبدأ قصة «حكاية للنسيان» في نهاية (عام 1980). وانظر وتعجب، لما نجده فيها من تفسير، بدءاً من عنوانها الداعي إلى تناول هذه الحكاية، والذي سرعان ما يحض على تجاوزها ونسيانها. وإذا هي تنطلق من المهجر الجديد لأهالي النوبة بعد أن أغرق السد العالي قريتهم، وهو مفتتح مواز لوضع يحيى مختار في مهجره الجديد، الذي أجبر على الارتحال إليه. والقصة تجتهد في محاولة استكشاف جدلية العلاقة بين الفرد والمجموع خلال فترات الانتظار الطويلة التي يزجونها بالحكي، ولعل هذا هو ما كان يفعله هو وأقرانه في المدينة الكبيرة. إن يحيى مختار يحاول أن يستبصر في القصة ما غمض عليه في واقعه الجديد. وتصل القصة إلى ذروتها بجنون الراوي، لما رآه أثناء التهجير. وقد يتفسر الجنون كفعل بديل لما استشعره الفنان من إحباط نتيجة سنوات عدم التواءم والتجاهل الطوال، وقد تمثل - أيضاً - إنذاراً بخطر داهم محوم أمام الفنان، عليه أن يحذره وأن يواجهه!

## واقعة

وانقضت ست سنوات أخرى، لعل يحيى مختار كان قد تصاعد لديه إحساسه (بالاغتراب) والضياع في خضم مجتمع القاهرة الكبير منفصلاً

عن مجتمعه القديم. وربما أمسكت هذه المشاعر بخناقها، فلم يجد مفراً من طرحها في بناء مواز على بساط فنه، في قصة «واقعة» (1986)، التي تدور حول (غريب) هبط إلى أرض النوبة فجأة، وهو فعل مواز لموقف يحيى مختار الذاتي، كوافد (غريب) أجبر على الهبوط إلى تخوم المدينة الكبيرة. لقد ظل بطل القصة ملفوظاً من مجتمع النوبة، ليصل قرب ختام القصة إلى قرار بحتمية العودة إلى مجتمعه الأول. وربما كانت تلك - فعلاً - بعض أفكار راودت يحيى مختار خلال وجوده في القاهرة، حين كان موزعاً بين رغبته في الاستقرار في المدينة الكبيرة، ومشاعر الحنين الدفينة التي تحضه على العودة إلى مستقره القديم، رغم ما يتعرض له من خطر فيه! وكانت خاتمة القصة ذروة دامية، ففي اللحظة التي اقتنع فيها المهاجر - ذاتياً - بحتمية العودة، كانت هي لحظة انتقام بعض المواطنين منه بارتكاب فعل (الخصاء) معه! والآن، لتتريث قليلاً، (لنقابل) الوجهين: المتخيل في القصة والواقعي في الحقيقة. الغريب والكاتب. مهاجر غريب هناك وسط أهالي قرية نوبية، هنا وافر (نوبي) وسط أهل المدينة الكبيرة. هناك ارتكب بعض الأهالي معه فعلاً (مادياً) خارجياً ضارياً، يقابله فعل مقابل (وجداني) داخلي عنيف بالتجاهل التام له، الذي وصل إلى حد النفي. ويبقى أن كلاهما يعكس انتماء إلى عالم قديم، ملفوظاً من عالم جديد ليس من أبنائه، بما يفيد أن الهروب من عالم الخاص يعني خسراناً وفقداناً لقدرك على الإخصاب والنمو في مجال الإبداع الأدبي!

الكبير جمال الغيطاني، الذي ساندته بنشرها من خلال مؤسسة أخبار اليوم عام 1990، حين كان مسؤولاً عن النشر فيها، فكان صدور الكتاب بمثابة (اعتراف) رسمي من المجتمع الكبير بقبوله عضواً فيه، فتدفق ينبوع الإبداع قويا هادرا، فأبدع أربع قصص جديدة عن نفس عالمه الحبيب في فترة تقل عن عامين، شكل منها مجموعته الثانية «ماء الحياة» التي نشرت عن دار سعاد الصباح عام 1992، واستمر تدفق نبع إبداعه خصبا ثريا، فأبدع قصة أخرى خلال عام 1992، ثم أربعا خلال عام 93، وأخرى عام 1996، وكلها من منجم عالم النوبة القديم، وكون منها مجموعته الثالثة «كويلا» (1997).

وطالما ظل المبدع وفيما لعالمه الخاص، مخلصا لتجربته، فإن نتاجه الإبداعي سيتدفق خصبا، ثريا، جديدا، متألقا. لكن دائرة الإبداع واكتشافات المبدع، لا تكتمل - في نهاية المطاف - إلا بنشر رحيقها العذب بين الناس!!

في كل ما سبق يتبدى (الإبداع) كفعل يتولد تحت ضغط واقع خارجي مأزوم، يعيشه الكاتب (المبدع) المرهف الحس، لا يجد منه خلاصا إلا بالانكباب على (الداخل)، محاولا أن يتفحص هذا الواقع الخارجي المأزوم على ضوء عالم قديم سبق أن عركه جيدا واستوعب التيارات الفاعلة فيه، وتشكلت خلاله، عبر سنوات طوال، رؤيته للحياة والكون من حوله. هنا، قد يبدو الإبداع اجترارا للألم داخلي عميق، و(مواجهة) رهيبة لعذاب مقيم، مع ارتفاع مد الاغتراب الذي يعاني منه، فإذا بالمبدع (يحيى مختار) يحاول أن يتلمس اقتناعا عقليا لوجوده في هذا الواقع المغاير، وبمعنى آخر يحاول أن يجد مبررا لاستمراره في القاهرة، وهو ما أسفر عنه في قصة «الطرد» (1988)، التي يرويها طفل صغير (ربما كان هو نفسه، أو هي جزء من خبراته المختزنة)، يبين فيها هذا (الخطر) الذي بدا مسلطا على أبناء النوبة كقدر قاهر، حين «لم يعد النخيل الذي بقي ولا الشريط الضيق من الأرض التي أصبحت تزرع «بالنقر» لمرة واحدة في السنة يكفيهم وبهائمهم، فبعد التعلية الثانية لخزان أسوان عام 33 ازدادت القرى طردا لأبنائها القادرين على العمل.. فنزحوا إلى الشمال تاركين الأهل والزوجة والأولاد»!!

× × ×

حين اكتملت لدى يحيى مختار أربع قصص، تشكل وحدة تجربتها عن (النوبة القديمة) مجموعة قصصية مهمة في القصة القصيرة، سعى إلى نشرها، بحثا عن تأكيد لوجوده في هذا العالم المعاكس. لم تنجح المحاولة إلا بدعم من الكاتب



احتفلت القاهرة مؤخرا بالمتوية الثانية لميلاد الشاعر والأديب الروسي ألكسندر بوشكين، في مؤتمر استمر يومين، حفل بالمناقشات والمداخلات والقراءات التي ضمتها ست جلسات، شارك فيها نقاد وباحثون روس ومصريون، ومن بينهم د. مكارم الغمري، د. عبدالقادر القط، فاليريا كريتشينكو، غومينسكي، ميدوسلا فوفيش، إلينا كراسينا، جويجري ليت، وطلعت الشايب، د. فاطمة موسى، وإبراهيم فتحي وغيرهم من النقاد والأكاديميين الذين لهم علاقة بالأدب الروسي وبألكسندر بوشكين خاصة.

رسالة القاهرة: محمد الجماهصي

أضأت الجلسات ببحوثها ودراساتها القيمة الكثير من الجوانب الخافية والهامة في عالم بوشكين، الشعري، والأدبي والأوبرالي والقصصي، وتأثيراته المختلفة في الشعب الروسي سواء على مستوى الوعي أو الأدب أو الثقافة، وأيضا انعكاسات الثقافات الأخرى كثقافة

من الواقعة السحرية إلى الثمانيات

سألوني عارية

وروح بوشكين تتجلى

في شوقياته

الشرق العربي على رؤيته وكتابات... ففي بحثها القيم «شوقيات بوشكين» أشارت د. مكارم الغمري أن جولات بوشكين الشرقية كثيرة ومتعددة، فمن الشرق القريب من روسيا في القرم والقوقاز، إلى الشرق البعيد والسحيق في مصر القديمة، ومن إيران وتركيا إلى الشرق العربي الإسلامي الذي كان الأقرب إلى وجدانه واستيعابه الإبداعي. وأضافت أن بوشكين اتجه إلى ثقافة الشرق العربي وروحانياته في العديد من

ومؤلفاته، فقد تنقل بين حكايات الليالي  
بؤثيما «روسلان ولودميلا»، حيث حكى  
له شهرزاد عن ذلك العالم السحري البراق  
لليالي الذي يتجاوز فيه الواقع مع الخيال.  
ونجده يبحث عن نموذج العلاقة  
الصحيحة بين الحاكم والمحكوم في  
شخصية هارون الرشيد، ويتجه إلى  
القرآن الكريم في «قبسات من القرآن»  
بحثا عن القيم الأخلاقية، وغيرها من  
مؤلفاته التي استوحت الشرق العربي  
الإسلامي.

وتعبر الموتيفة الإسلامية من  
«شرقيات» بوشكين التي تناولت حياة  
الشرق، فوصف حياة الشرق عند  
بوشكين لا ينفصل عن تصوراته الدينية،  
فقد كان يرى أن العقيدة تعطي لكل شعب  
وجها خاصا ينعكس في مرآة الشعر.

وتناول د. أنور إبراهيم في بحثه  
«بوشكين في مصر» تعرف العالم  
العربي على الأدب الروسي منذ نهاية  
القرن التاسع عشر من خلال الترجمة  
عن اللغتين الانجليزية والفرنسية، ثم  
الروسية مع نهاية القرن الماضي وبداية  
القرن العشرين، كما تناول الترجمات  
الأولى للأعمال النثرية لبوشكين، ثم  
بعض الأشعار، وازدياد حركة  
الترجمة خاصة بعد الحرب العالمية  
الثانية.

وأشار د. أنور إلى أن الكاتب المصري  
نجاتي صدقي أحد أوائل الذين تعرفوا  
على الشاعر الروسي باللغة الروسية،  
حيث كان يدرس بموسكو في أربعينيات  
هذا القرن، وقد كتب عنه كتابا هو الأول  
من نوعه في اللغة العربية صدر بعنوان  
«بوشكين أمير شعراء روسيا».

وبدون التطرق للتفاصيل تقول د.

وعالجت ورقة د. فاطمة موسى (أستاذ  
الأدب الانجليزي ومقرر لجنة الترجمة  
بالمجلس الأعلى للثقافة الذي نظم المؤتمر)  
وظيفة متحف بيت بوشكين في مدينة  
سان بطرسبرج في الحفاظ على ذكره  
حيه في أذهان مواطنيه كبارا وصغارا.

والمتحف كما ذكرت د. فاطمة يقوم في  
الشقة التي سكنها بوشكين في السنة  
الأخيرة من حياته، وحمل إليها جريحا  
في 27 يناير 1837، بعد إصابته في  
مبارزة كان هو الذي دعا إليها خصمه  
دفاعا عن الشرف، وتوفى فيها بعد 47  
ساعة من الاحتضار.

كانت الشقة مستأجرة وغادرها أهله  
بعد وفاته، وشغلها أسر ومكاتب مختلفة  
حتى 1911، عندما تمكن محبوه وفرسان  
الثقافة قبل الثورة البلشفية من تخصيص  
المبنى كله رقم (12) على كورنيش نهر  
المويكا، أعيد ترميم الشقة ونقسيمها  
لتوافق ما كانت عليه في حياة الشاعر،  
وجمعت متعلقاته وقطع من أثاثه و 700  
كتاب من مكتبته التي كانت تربو على  
4000 كتاب.

وبدون التطرق للتفاصيل تقول د.

فاطمة: رأينا مئات التلاميذ والزائرين (أسر بأكملها) يمرون صفوفًا ينصتون إلى شرح الحارسة المسنة، وقد ارتدوا أخفافاً فوق الأحذية حتى لا يثيروا الضوضاء أو يجرحوا الأرضية (الباركية). ومدخل المتحف حافل بالتذكارات، والكتب والأدوات المدرسية والنتائج والمفكرات ومجموعات الكارت بوستال كلها تحمل صورة بوشكين أو صورة تمثاليه أو صوراً لمفردات من مقتنياته، إلى جانب (التي شيرت والبوستر)، وحركة البيع لا تهدأ من محبة إلى قلم رصاص للتلميذ الصغير، إلى لوحة فنية أو بوستر كبير، أو مجموعة شعر، أو كتالوجات المعرض، أو ألبومات الصور مصحوبة بالوصف والمعلومات باللغة الروسية إلى جانب أربع أو خمس لغات أخرى، وليس هناك فرق في التوعية والتنوع بين ما يمكن أن نسميه بالجانب التجاري في المتحف ومثليه في المتحف الكبير في أي عاصمة أوروبية.

وقد أقيم على هامش المؤتمر معرض رسومات الأطفال من وحي أشعار بوشكين بالاشتراك مع المركز الثقافي الروسي، كما صدر كتاب شعري بعنوان «بوشكين عند نافورة الدموع ومختارات أخرى» ترجمة وتقديم د. مكارم الغمري، ورواية «حكايات إيفان بلكين» ترجمة د. عبدالقادر القط، ومسرحية «الضيف الحجري» ترجمة د. فوزي فهمي.

## رقصة سالومي الأخيرة

في صيف عام 1989 قدم الكاتب المسرحي محمد سلماوي مسرحيته

الأولى عن «سالومي»، والتي مثلت في مصر في مهرجان جرش الدولي بالأردن، ودارت أحداثها حول الأميرة الفاجرة الفاتنة «سالومي بنت هيروديا» التي تسعى وراء نزواتها، لا يقف في طريقها أحد، حتى إذ التقت بالفتى الناصري يوحنا المعمدان طعنهما في أنوثتها برفضه الانصياع لها في الإثم، فتبدأ في الثأر لهذه الأنوثة المتعطشة لرجولته والمهددة بالانكسار، واضعة الناصري بين أمرين إما الخضوع لنزواتها وإما الموت، ويكون الخيار الأخير... تدبر سالومي مع زوج أمها الذي يشتهيها مؤامرة انتقامية، حيث تطلب منه رأس يوحنا المعمدان مقابل رقصها عارية أمامه، ويحدث ذلك، وتتم الجريمة البشعة وتحل اللعنة.

والآن يقدم سلماوي على خشبة المسرح القومي مسرحيته الثانية عن «سالومي» بعنوان «سالومي في ليلتها الأخيرة». من إخراج هناء عبدالفتاح، وبطولة الفنانة سهير المرشدي، عبدالمنعم مدبولي، يوسف داود، حمدي العربي، حسن العدل، أماني يوسف.

تبدأ المسرحية بتلك الرقصة التي رقصتها سالومي عارية لتغري هيرود بتنفيذ وعده وقتل يوحنا، وتقديم رأسه مذبوحة فوق طبق فضة، ويحقق لها ذلك بينما هي ترقص... وهكذا يذكر المخرج الجمهور بأحداث قصة سالومي... لندخل إلى عالم اللعنة الذي حل على سالومي وأمها الملكة هيرودياس على إثر مقتل يوحنا واستيلائهما على العرض وسجنهما للملك هيرود، حتى لتصرخ سالومي في أحد المشاهد:



## ذكي وجذاب، والإخراج شائق. الرواية الإسبانية أمريكية

«مسار الرواية الإسبانية أمريكية ... من الواقعية السحرية إلى الثمانينات» كتاب ممتع وشائق، على الرغم من كونه كتاباً نقدياً، لكن الغنى الذي تحفل به صفحاته مع المحبة التي يكنها الكثير من القراء في العالم للمبدعين موضع الدراسة والتحليل، يدفع لتتبع صفحاته ... هذا الكتاب الذي أعده اثنان من كبار نقاد الرواية المكتوبة بالاسبانية في الزمن الحالي، وهما «داريو بيانويبا» و«خ.م. بينياليستي» الأستاذان بجامعة سانتياغو دي كومبوستيلا الاسبانية العريقة، يقدم مشهداً فريداً للرواية الاسبانية أمريكية في الخمسين عاماً الأخيرة، كاشفاً عن الظروف والمعطيات التي ساهمت في استحقاق هذه الرواية لكي تحتل مكانة خاصة في مسيرة الرواية العالمية.

ينبغي الكتاب في جزعين يضمهما مجلد واحد، الأول يشمل على مقدمة المترجم (أ.د. محمد أبو العطا) ومقدمة المؤلفين، ثم بعد ذلك تحليل ودراسة لأربعة عشر روائياً من مواليد الفترة الزمنية من 1900 إلى 1920، أما الجزء الثاني فيضم أحد عشر روائياً من مواليد الفترة من 1921 إلى 1940، ويتم اختتام الجزعين الأول والثاني برصد لكتاب روائيين آخرين ولدوا في هذه الفترات. قيمة الكتاب (الذي صدر عن المجلس الأعلى للثقافة ضمن المشروع القومي للترجمة) في كونه يغطي حوالي نصف قرن من الإنتاج الروائي الأسباني الأمريكي دون ثغرات تقريباً، والثاني أنه ينتهي

لقد تبدل الحال يا بنات، لم يعد شيء كما كان، النضارة تيبست في الزرع والأزهار، والخضرة في لون الحمرة والاصفرار، الأنهار نضبت وجفت الأمطار وقوة المملكة زالت، والحب مات والرجال ماتوا جميعاً، لم يعد في البلد إلا الخصيان.

إن سالومي تحلم بعودة الحبيب الغائب يوحنا المعمدان، تنتظر هذا الرجل الذي رقصت عارية لتقطع رأسه، يطاردها طيفه حتى تتحول حياتها إلى مأساة. وفي المشهد الذي أثار ضجة بسبب العري، حيث ينسدل ستار شفاف يظهر من خلفه حمام سالومي الذي يتوسطه «بانيو» تغتسل فيه سالومي حبيبها الغائب مفقودة لأنوثتها في غيابها، فيما تغازل وصيفاتها الجسد الراقص في البانيو، تقول سالومي: أه يا حبيبي ... اسقني قبلات فمك، فحبك أشهى من الخمر، وعطرك أطيب الشدا.

واسمك ملأ الفضاء عطرا. اجذبني وراءك يا حبيبي ولنجر ولنفرح ولنبتهج. أقبل يا حبيبي أقبل فشتائي قد أدبر وانقطع المطر. من ذا الذي يحبسك في منعطف الصخور؟ من ذا يخفيك في سر الأعالي؟ دعني أرى بهاء وجهك ثانية؟».

وعلى الرغم من هذا الجو المأساوي حفلت المسرحية بأداء راق، فقد قدم الفنان عبد المنعم مدبولي أداء كوميدياً رائعاً، وتدفقت الفنانة سهير المرشدي حيوية وتألقاً مستحوذة على المساحة الأكبر من الظهور والبقاء على خشبة المسرح، فالنص مكتوب بأسلوب بسيط، والحوار

منحى ترتيباً زمنياً وجغرافياً راسخاً، أما الثالث فيختص بالمنهج التحليلي للأعمال الروائية التي يتصدى لها، والذي يجمع بين المحتوى الفكري والأيديولوجي، وبين البنية الداخلية للنصوص الروائية، لينتهي إلى رسم صورة شاملة لإنتاج الكاتب الواحد، ثم رسم لوحة حائطية عامة لمجمل الرواية الإسبانية الأمريكية في الفترة التي يتناولها.

وتجدر الإشارة إلى أن المترجم د. محمد أبو العطا من أهم المترجمين للرواية الأسبانية الأمريكية، فقد ترجم رواية «رحلة إلى القرية» لكاميلو خوسيه ثيلا، و «12 حكاية عجيبة» لجبريل جارتيا ماركيز، و «حديقة الطرق المتشعبة» لخورخي لويس بورخيس.

## شعر

تواصل الشاعرة سوزان عليوان في ديوانها الصادر مؤخراً «ما من يد...» تأصيل خصوصية تجربتها على عدة محاور، أهمها محور الاغتراب سواء على مستوى العالم الذي تتحرك فيه، أو على

مستوى العالم الذي تتحرك فيه، أو على مستوى الذات الحاملة بالاستقرار. يلي ذلك محور الطفولة، فالطفولة في سياق تجربتها نبع متفرد تغوص فيه بكامل كيانها في مواجهة المحور السابق، وما يعتمل في مستوييه (العالم والذات) من تمزق وشتات.

في الديوان الجديد تخلو الشاعرة إلى ذاتها، تجمع شتاتها، وتستغرق في قراءة عوالمها، وذلك بعد أن شهد ديوانها السابق «شمس مؤقتة» تمرداً حاداً على هذه الذات ووجودها وعلاقاتها، وقد انعكس ذلك على المستويات المشكلة لبنية القصيدة. من أجواء الديوان الجديد قول الشاعرة في قصيدة «الفراشة»:

يوم أحرقوها

تصاعد إلى السماء دخان غامض

ليستقر في قلب الزرقة

قوس قزح

شعاعاً بسيطاً من روحها

من أعمال الشاعرة «عصفور في مقهى»، «مخبأ الملائكة»، «لا أشبه أحداً»، «شمس مؤقتة»، وجميع هذه الأعمال صدرت على نفقة الشاعرة الخاصة.

ردم الفجوة بين الحضارات وموروثها  
الحي الموجود بيننا، ومن حولنا، وبين  
ثقافتنا المعاصرة، يشكّل هاجساً في  
تجربة الفنان التشكيلي المصري أحمد  
شيحا. الذي أثار معرضه في غاليري  
«السيد» بدمشق اهتمام الجمهور  
الدمشقي من فنانين، ومثقفين ونقاد،  
حيث تُوج هذا الاهتمام بالندوة التي  
أقامتها الصالة على هامش المعرض.

يعبر أحمد شيحا عن تجربته قائلاً: في  
هذه الفترة بالذات تبدو الحضارة خزانا  
كبيراً من الثقافة، بمعنى أن هذا الإرث  
الموجود بيننا، وحولنا ليس مكاناً للسياح  
ليأتوا ويستمتعوا به فقط، ولكن دعونا

## دمشق: على الكردي

### معرض وندوة مفتوحة

نسأل، كما ألف عام كان وراء  
هذه الحضارة؟ لم يقل أنه منذ  
سبعة آلاف سنة، أو عدة آلاف  
قبل الميلاد، كم ألف سنة قبل  
ذلك استطاع هذا الإنسان أن  
يعد لهذه الحضارة وأن  
يتركها؟ علينا نحن أن نقدم  
الإجابة، التي تضعنا أمام  
مسؤوليتنا، فنحن سنعيش

أعمال الفنان التشكيلي

المصري أحمد شيحا

<http://Archivebeta.Sakhr.com>

## ردم الفجوة بين التراث والمعاصرة

فترة ونغادر، يجب أن نقدم إجابة حقيقية  
نرد فيها على الهجمات التي تقول: إن  
الفنون التشكيلية قد بدأت عند الغرب، وأن  
الفنون التشكيلية هي فقط فن اللوحة، وقد  
قلت هذا منذ خمسة وعشرين عاماً، وكان  
كثير من الناس يضحكون، ولكن عندما  
يزور أحدنا مقر المصريين القدماء سيرى  
أن هذه المقابر تحوي تصويراً بالمعنى  
والمفهوم الغربيين، وسيرى أن المصريين  
القدماء استخدموا اللون بكل أصنافه  
ورسموا وشكلوا الحركة، بكل أبعادها،  
فلو نظرنا إلى الشمال من لبنان وسورية



إلى العراق، لوجدنا أن وراء كل هذه  
الموروثات فكراً وفلسفة، هي ليست  
جدراناً وليست طقوساً أو منحوتات أو  
منقوشات أو طلاسماً،  
ونحن كفنانين لو  
استطعنا أن نفك بعض  
الرموز وأن نقدم بعض  
الاجابات لأضفنا  
مفردات جديدة إلى  
ميديا العالم التشكيلية،  
وسبق أن قلنا أن  
الغرب نفسه في مأزق  
لو لم ير ماذا نقدم نحن

الوضوح وأجاب عن إشكالية الأنا  
والآخر.  
الأستاذ علي القيمّ معاون وزيره  
الثقافة، رحبّ بالفنان  
شيحاً، منوهاً إلى دوره  
المميز في إعادة قراءة  
موروث المنطقة  
التاريخي والحضاري،  
وتجسيده في أعمال  
تشكيلية تحمل روح  
المعاصرة، وأشار إلى  
أن الفن التشكيلي  
العربي قد حقق في

السنوات الماضية الكثير من التقدم، ومع  
ذلك فإنه مازال بعيداً عن الطموحات  
الفنية، فبعضه يصدر عن نخبة قد  
انفصلت عن المجتمع وبعضه يمثل شكلاً  
من أنواع الترف، وهذا لا يمنع وجود  
الكثير من الطموحات ومن الإبداع الرائع،  
الذي يمثل الفنان الكبير أحمد شيحاً أحد  
جوانبها.

الناقد عبدالله أبو  
راشد، ميّز بين مفهوم  
العالمية، والعولمة،  
ورأى أن العالمية لا  
تتساوق مع العولمة،  
فالأولى تقر  
بالخصوصيات،  
وتفاعل الثقافات  
وتأثيراتها المتبادلة،

بينما العولمة تريد تعميم النموذج  
الاستهلاكي الأمريكي على العالم،  
بوصفها مركّباً معقداً من أيديولوجيات  
القهر الإنساني وفقدان الجذور  
والأصالة، وتعبيراً عن انسحاق الإنسان

## أحمد شيحاً: الفن التشكيلي حل إشكالية العلاقة بين الأنا والآخر

في منطقتنا من فنون تشكيلية، فالفنون  
التشكيلية استطاعت أن تحل مشكلة هامة  
جدا على مستوى الفكر والفلسفة في  
منطقتنا وفي العالم.

وأشار الفنان شيحاً، بأنه طوال هذا  
القرن، كان هناك فنانون كبار في الغرب  
تأثروا بفنون منطقتنا، وذكر منهم

«جاكوميّتي»، الذي  
استفزه المصري القديم  
استفزازاً كبيراً، وجعل  
من أعماله الشهيرة جداً  
تقدم معنى هاما لتأثره  
بالفترة المصرية  
القديمة وقد صنع  
عولمة انطلاقاً من  
حضارتنا، فعملنا هو  
الذي أدى إلى تحريك

فكر هذا الفنان الكبير وغيره... فلماذا  
نذهب إلى الغرب ما دمنا نستطيع أن  
نسوق بلادنا أعظم تسويق من خلال  
الفنون التشكيلية، وأنا أدعي أن الفن  
التشكيلي قد قدم هذه الإجابات وبمنتهى

## علي القيمّ: أعمال شيحاً تجمع بين مخزون التراث وروح المعاصرة

أمام سطوة الآلة والتقدم العلمي، وتمركز رأس المال بأيدي قلة من البشر متحكمة في الخارطة الكونية، ثم قدم قراءة في أعمال الفنان شيحا التي اعتبرها تجربة مميزة تغني الحركة التشكيلية العربية بالجديد والأصيل معا، واعتبر أن الفنان شيحا يستحضر لوحات بصرية ومفردات تشكيلية منسوجة بأنفس الأرض

والتربة والتاريخ وملونات الطمي المتناثرة على أرض وادي النيل والفرات عابراً حدود التاريخ المغرق في قدمه، فلوحاته تحمل في طياتها، إحيائية الفنان البصرية وتعامله مع مخزونه وأدواته وكفائته المهنية والثقافية.

أما الناقد والفنان سعد القاسم، فقد رأى أن المشكلة ليست في مواجهة العولمة، وإنما هي مشكلة الدور الذي تلعبه الفنون التشكيلية في حياتنا الثقافية وهو ليس دوراً ضعيفاً وحسب، وإنما ثمة ما يشير إلى تراجع. وفسر القاسم ما قيل عن توتر

العلاقة بين الجمهور والفن في الغرب بالملل والتكرار الذي دفع الفنانين الغربيين إلى النهل من حضارات أخرى (أفريقيا وآسيا) لتجديد فنهم، وأضاف: هذه الأزمة لم تحدث مع فننا وفنانينا، ليس لأننا غير

مجددين، وإنما بسبب طبيعة تكويننا، ونوه إلى أننا نتفق أن هناك جذوراً حضارية في فننا نابعة من تأثرنا بالحضارات القديمة، واعتبر أن الفن الآن هو فن النخبة القليلة جدا بسبب عوامل كثيرة منها الأمية، واعتبر أن الطروحات التشكيلية والفكرية الآن تكاد تكون أكثر تخلفاً مما كانت عليه في بداية هذا القرن، فمثلاً: محمد

عبد الله كان يتحدث عن أهمية الرسم، ويقارن بينه وبين أشكال الإبداع الأخرى، ويعتبره جزءاً من النتاج الإنساني، بينما الآن لدينا الكثير من الكتب التي تتحدث عن تحريم النحت والتصوير والفن عموماً، وبالتالي هذا الأمر كان يمكن أن يكون قابلاً للنقاش لو أنه ترافق مع ثقافة فنية أوسع لدى الجماهير.

المخرج السينمائي نبيل المالح قارب الموضوع من زاوية مختلفة بالقول: نحن الآن في نهاية القرن العشرين، ونتحدث عن العولمة، لكننا ما نزال ننظر للأمور بنفس


الطريقة التي كنا ننظر إليها في الخمسينات.

واعتبر أن الأمية البصرية التي نعيشها نحن العرب، هي نتيجة لسنوات متلاحقة من سيادة (الفن السلطوي)، وبرأيه الفن

## نبيل المالح: نعيش الأمية البصرية بسبب الضن السلطوي

## عبد الله أبو راشد: العالمية لا تتساق مع العولمة

إذ قال: سألغي ما قبلي، وسأبقي مفرداتي الجديدة لتكوين اللوحة. الناقد حسين نصر الله، تحدث بلغة جميلة عن كيفية تلقيه لأعمال الفنان أحمد شيحا، التي اعتبرها بمثابة «نقوش من طمي النيل»، ينحت من خلالها شيحا «لغة معاصرة من خلال حلول للأشكال المرئية».

وتساءل: هل يبحث شيحا عن الانتماء، أم عن التجربة، أم أنه يؤكد دوام الفن عبر الحضارات، ولماذا يهبط هذا الفنان من مملكة الأساطير في نبي جديد، هل ليقول لنا، إن الفن يعيش في قدرية مطلقة، أم ليؤكد أن مغامرة مثالية لا يمكن لها البقاء إلا مقابل تحول لا يعرف الهدوء؟! 

أمام الفن لا توجد مناطق محرمة، لكن علينا التمييز بين لغة الزائل ولغة الخالد، وها هو ذا أبو الهول يواصل رقصته الدهرية بين الحضارات، ويؤكد حضوره الطاغى إنه لا تبقى ولا تدوم إلا واقعيات ما وراء الدنيا.. إن شيحا يتمتع بموهبة خاصة وفريدة، مكنته من تقديم رؤى نادرة الحدوث، وحدوثها نادر التكوين، وتكوينها ينم عن فنان بالغ الحساسية، شديد التوهج.

التشكيلي اليوم ليس فن اللوحة فقط، بل هو كل هذا التعايش البصري مع عالم يعيش حولنا، وتتفاعل معه جماهيريا وفكريا، فالصورة التلفزيونية والسينمائية، وحتى الصورة في الجريدة، ما هي إلا قيمة جمالية إما أن توسعني إنسانيا أو أنها ترجعني وتنقص مما أملك. أخيراً اعتبر المالح أن معرض الفنان شيحا...

يمكن أن تكون لوحاته جداريات ضخمة، يجب تعميمها لتكون نموذجاً بديلاً للجداريات السائدة. التي يهيمن عليها الجمال السلطوي.

أما نقيب الفنانين طارق الشريف، فقد ركّز حديثه على أعمال المعرض ورأى أن الفنان شيحا استخدم مفردات من التراث

العربي القديم، وقدم لنا لوحة بمفهوم التكوين الحديث، وهو في بحثه عن هذا التكوين طرق كل الموضوعات، بدءاً من شغله على الخامة حتى دخول الألوان، فأحياناً نرى الفطري الساذج، وأحياناً نرى المعقد،

أحياناً نرى التشكيل الزخرفي، وأحياناً نفوس في المعاني العميقة التي تقدمها رموز مختلفة، حيث نمر عبر هذا المعرض بعدة رؤى مختلفة، لكنها تلتقي عند مثل واحد، لقد فعل كما فعل بيكاسو من قبل،

## حسين نصر الله: هل يبحث عن الانتماء، أم التجربة؟

## طارق الشريف: مفردات جديدة في لوحة شيحا